

XIV

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

XIV

**АНДРЕЙ БЕЛЫЙ**

**РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА  
И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»**

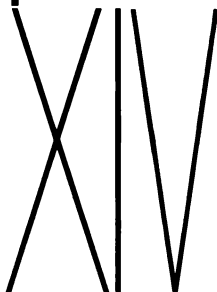


В.М. Мур  
5/11 27

Андрей Брыльев

**АНДРЕЙ БЕЛЫЙ**

Собрание сочинений



**РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА  
И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»**

Исследование

Москва  
Издательство «Дмитрий Сечин»  
2014



ИЗДАНО ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ  
ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА  
ПО ПЕЧАТИ И МАССОВЫМ КОММУНИКАЦИЯМ  
В РАМКАХ ФЕДЕРАЛЬНОЙ ЦЕЛЕВОЙ ПРОГРАММЫ  
«КУЛЬТУРА РОССИИ (2012–2018 ГОДЫ)»

Собрание сочинений под общей редакцией  
доктора филологических наук *М.Л. Спивак*

На фронтисписе *Андрей Белый*.

Портрет В.В. Журавлева (5.02.1927 г.). Бумага, карандаш.  
Хранится в Государственном литературном музее

### **Белый А.**

Б43 Собрание сочинений. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / Сост., послесл. и коммент. Д.О. Торшилова. — М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014. — 528 с.

ISBN 978-5-904962-35-7

В настоящий том Собрания сочинений Андрея Белого (1880–1934), писателя и одного из ведущих теоретиков символизма, вошло исследование «Ритм как диалектика и „Медный всадник“» — философская спекуляция о проблемах стихотворного ритма и о методологии его изучения; это одна из частей теории символизма, которую автор развивал на протяжении всей жизни. В книге также описан оригинальный и до сих пор являющийся предметом споров способ исследования классической русской поэзии, показывающий единство формы и содержания стихотворения и позволяющий развивать его интерпретацию в подчас неожиданную сторону. В приложениях и комментариях содержатся некоторые материалы, показывающие развитие учения Белого о стихе и освещающие работу исследовательского кружка, которым он руководил. Часть их публикуется впервые.

ISBN 978-5-904962-16-6 (общ.)  
ISBN 978-5-904962-35-7

ББК 87.3

- © Д.О. Торшилов. Составление, подготовка текста, послесловие, комментарии, 2014
- © Е.В. Глухова. «Протоколы заседаний кружка экспериментальной эстетики» — подготовка текста, комментарии, 2014
- © ООО «Издательство «Дмитрий Сечин», 2014
- © Скан и обработка: *glarus63*

## Вместо предисловия

Я вынужден вместо перечня опечаток предварить свою книгу отметкой ошибок подсчета, на которые обратили мое внимание. Ручаясь за слуховую запись, я никогда не могу ручаться за правильность сотен математических действий вследствие своей рассеянности; но всякие указания на них принимаю с благодарностью.

Обнаруженные небольшие ошибки не только не меняют смысла текста книги, но, наоборот, его более подчеркивают.

Прошу читателей отметить: в чертеже № 4 вкралась ошибка, неисправимая уже в корректуре; в стихотворении «*Телега жизни*» сумма строчных соотношений 3-й и 4-й строф суть 2,3 и 1,3 (вместо показанных 2,5 и 1,4); стиль кривой не нарушен; исправление погрешностей — «*вода на колесо*» автору, ибо оно лишь подчеркивает его характеристику кривой стихотворения.

То же должно сказать об исправлении погрешностей уровней в кривых «*Б*» и «*В*» поэмы «*Медный Всадник*».

В кривой «*В*» в отрывке № 15 подлинное число строчного отношения — 3,1 (вместо 3); исправление на 0,1 опять-таки: подчеркивает лишь проводимую в книге тенденцию характеристики кривой.

Тоже об ошибке просчета кривой «*Б*»: отрывок под № IX, озаглавленный «*Царь и генералы*», имеет уровень 2,6 (вместо 2,3). Досадность просчета — в том, что автор уже не может развить одну из благодарных тем характеристики, обнаруженной исправлением кривой; 2,6 есть средний уровень всей поэмы; падение в кривой «*Б*» отрывка № IX на этот

уровень поднимает в характеристике кривой — ракурса «Б» — тему этого ракурса: *бессилие самодержавия против стихий* (читай — народного гнева); эта тема, мной неиспользованная, лишь углубила бы предлагаемую характеристику текстового содержания.

Обе ошибки просчета не меняют стиля кривой; достаточно взять карандаш и ретушировать им прилагаемые кривые в двух местах: ретушь не меняет целого фигур кривых.

Ошибки, меняющие самое начертание кривой «А» поэмы «*Медный Всадник*» не имеют к тексту никакого отношения, ибо эта кривая — лишь указывает на соотношение средних уровней вступления, первой и второй части поэмы; вот подлинные суммы: 2,2 (для вступления), 2,5 (для первой части) и 2,7 (для второй) вместо показанных: 2,4 (вступление), 2,4 (первая часть), 2,7 (вторая). Средняя остается неизменной. Поправки этой кривой дают ей начертание, более соответствующее динамизму поэмы.

Ознакомившись с текстом, читатель поймет, что исправление отмечаемых ошибок просчета не меняет характеристик кривых.

В заключение приношу горячую благодарность П.Н. Зайцеву, самоотверженно проверившему мои счетные таблицы и указавшему мне на иные из погрешностей счета; приношу также сердечную благодарность Г.А. Кавуновскому, державшему корректуру книги и обратившему мое внимание на ошибки просчета.

*Автор.*

5 февраля 1929 г.

## ВВЕДЕНИЕ

### 1. Принцип стиховедения

Специальность темы — не признак ее ненужности, или трудности; взрослому смешны доводы ребенка о трудности понимания правила деления; но и взрослый забывает: когда-то это правило представляло трудности для него. Из того, что ребенку необходимы усилия к усвоению того, чего пракτικότητα ему не ясна, не вытекает еще: долой правило деления!

Эту истину часто забывают; для нового усвоения хотя бы простой истины необходимы усилия и взрослому; многие полагают: время получения диплома есть время достижения ими «всепонимания»; в дипломе отмеченный курс многими котируется, как сумма всего полезного; все опричь-де или не стоит понимать, или оно само собой понятно; если оно не ясно без усилий, то оно — чепуха.

Фикция «всезнания» — признак ограниченности; ограничены и наиболее широко образованные; ограничение начинается там, где нет усилий усвоить; «*век живи, век учись*» — не болтается на кончике языка; пословица узнается лишь в горьком опыте роста. Ограниченность не преодолевается фактически; но осознать ее можно и — раз навсегда. Осознание меняет стиль отношения к любому предмету знания; человек, полагавший математику в 4-х правилах арифметики и поставленный в необходимость выстроить мост, усядется за дифференциальное исчисление; то, что вчера он считал кабинетною роскошью и непроницаемой темнотой, в итоге усилий станет ясным, как день; специ-

альные предметы вырастают из наложений друг на друга маленьких, ясных истин, взывающих к усилиям усвоения.

Нельзя расплести отвлеченные истины от прикладных; практика вырастает из отвлечения; и — обратно; окружавшие Лейбница могли полагать: его математическое открытие не нужно жизни; скоро вырос сюрприз: на основании «темных» крючков стали возможны сооружения небывалой мощности; дифференциального исчисления не выкинет ни один практик; для современников Лейбница это — удар обуха по голове.

Эти удары обуха пересчитываемы в любой науке: медицина без микроскопа не медицина; древний медик Гален пережил бы этот факт, как удар обуха. «Высшие» математика, физика, химия нужны для ближайших материальных целей; когда-то это не казалось так. Указание на практичность для жизни еще многого другого, незнание чего еще не ударило обухом, — завтрашний удар; не всегда смешны приставания спецов, зазывающих с площади в кабинет: «Обратите внимание: это — касается площади». Подчас темнота и ненужность в нашем представлении — лень вникнуть; они подобны лени школьника, которому необходимо правило деления, но который необходимость эту не осознал.

Мы, «взрослые» — дети в том, что полагаем: время получения нами диплома есть момент «мистического» нисхождения на нас духа всезнайства, после чего мы можем принимать, отвергать, судить и знать и то, во что вникли, и то, во что не вникали; мы искусственно склеротизируем мозг, не питая его усилием к пониманию; не все то темно, что нам кажется темным; и не все то ненужно, чего мы не знаем.

С этих слов приходится начинать тему книги моей.

Нет печатного листка без «стишков»; в статьях и диспутах судят и рядят о том, как их писать; круг ценителей стихов огромен; недавно он был крайне мал. Письма в «Читателе и Писателе» уделяют внимание вопросу: следует или не следует, печатать стихи короткими строчками. Большинству невдомек, что вопрос не разрешим без научной постановки вопроса об отношении метра к ритму и интонации; раздел строки — творческая композиция; строка — неделимое единство; меняя ее, я меняю и интонацию. Непонимание азбучной



истины и всякое «докажите» вырывает у стиховеда ответ: «И — докажу: математикой!» — «Как?» Восклицание — выявление незнания и задач стиховедения и природы поэта. Возьмите ноты, и вы увидите в них наличие ряда знаков, не привитых поэтической речи. Расстав слов в строке — недостающий современному поэту препинательный знак; современный поэт вышел к массам произносить на трибуну; он волит быть исполнителем. Кроме того: манифестационно-интонационный стиль произнесения заново сформировал новые тенденции к воскрешению древних мотивов. Появилась тенденция к молоссам, с которыми древние греки шли на бой; молосс — три к ряду лежащих ударных: — — —, соответствующих трем односложным словам, которых слить в строку — трудно: они — три строки.

Я привожу лишь один из десятков примеров того, где спор о стихах без истории стиховедения и принципов его, не говоря уже о знании процесса формирования внутренней интонации в поэте, не решим письмами в редакцию или приятным и безответственным диспутированием.

Нужно еще усилие понять то, к чему появился интерес.

Новое возражение: стихи — отдых, десерт обеда; стоит ли проявлять усилия к пониманию их? Но — вспомним: не халтурщики и не певчие птицы стояли в авангарде поэзии, а ученые, как Гёте, Ломоносов и Пушкин-историк. Сказать, что стих обойдется без науки о нем — сказать: медицина обойдется без микроскопа; поэзия — не щебет, а практическое делание; вот обух наших дней, о который разбиваются многие любители «стишков» с налета; ведь и наука — поэзия; «вдохновение нужно и в математике» — говорил Пушкин, а Гёте коробило, когда видели в нем лишь талант певца и не видели учебы и усилий мастера; Леонардо да Винчи оттого огромен, что он был поэтом и в искусстве, и в анатомии; вместе с тем: и в искусстве, и в анатомии он был ученым; читатель поэта в наши дни должен стать и поэтом, и ученым одновременно, как и поэт в наши дни — читатель, исполнитель собственных композиций; все это вытекает из обобществления орудий творческого производства; обобществление это — передача в порядке читателю станков творчества, а не анархический захват — для... порчи этих орудий.

Мы сами готовы сказать: вот как надо нас читать; чтение требует обучения; дудеть еще не значит играть на флейте; для игры надо двигать пальцами; усилию быть понятным соответствует усилие понять. Лишь в обоюдном усилии осуществимо обобществление; без усилий оно — ломка.

Поэзия — гигантское орудие социального воздействия, благородного наслаждения и знания. Узнаем шлифованный алмаз в силе блеска; сила блеска поэзии в обоюдной шлифовке: поэтом — своих слов; слушателями — своих восприятий. Поэт — достает сырец и высекает из него блеск; мы же часто и не подозреваем силы социального блеска, поэтом показываемого, ибо без уменья чтения мы и шлифованное воспринимаем сырцом. Необходимость учебы для восприятия — вот удар обуха для многих, думающих о том, что они знают, какими строчками писать: короткими или длинными.

Ребенок, впервые приведенный в театр, восхищается звуком настраиваемых инструментов; и он же слышит шум вместо симфонии, которую еще не умеет слушать; но колыбельная песенка уже ступень к симфонии; люди тысячами собираются слушать набор звуков, производимый инструментами, и удивляются, что голос в поэзии — тоже настроенный инструмент. Мне, тридцать лет думающему о стихе, нестерпимо присутствовать на *«диспутах о поэзии»*, имеющих порою форму беседы двух кумушек о Марксе и принимающих за Маркса другого Маркса: издателя «Нивы».

Мещанская привычка к всезнайству: отождествить рост наук со своим карликовым научным росточком и отнять у науки право расти по ей свойственному диалектическому закону развития; если бы внимательно прочитали хоть *«Диалектику науки»* Энгельса, уже не пороли бы *«дичей»* о стихе.

И «чистая» наука в стремлении к точности имеет жизненную тенденцию: овладеть диалектическим принципом, в ней отраженным; ее материал — камни для здания принципа, а не камни сами по себе; строить здание, а не быть складом кирпичей — цель науки; если есть хотя бы минимальное наличие материала для принципа, здание должно строить; выстроенное одно — равно десяти. Дарвин не опирался на весь возможный пленум фактов, а на достаточный для

формулировки принципа трансформизма; подтверждающий его зоологический материал поступал и после него; и его он не был обязан ждать; Гёте до него на основании одной только найденной косточки построил позвоночную теорию черепа, в которой уже отразился принцип; Жоффруа Сент-Илер и осмеянный Ламарк оперировали с недостаточным материалом фактов, а их противники, формалисты, выступали во всеоружии форм и всеведении номенклатур; и тем не менее: недостаточно богатые фактами, но сильные диалектическим принципом, Гёте и Ламарк победили в истории своих более осторожных в выводах и сильных номенклатурой противников. Фрэнсис Бэкон задолго до них без единого факта в трактатах об опыте уже пришел к трансформизму; неужели ему надо было до Дарвина завязать рот и трактатов об опыте не писать?

Всякая наука имеет цель: найти принцип, который не только вывод из факта, не только предельная индукция, но и первая математическая дедукция, т.е. возможность предсказывать: законы и явления.

Предельная индукция объясняет явления воспроизведением их в опыте; математическая дедукция — их предсказывает; та и другая перекрещиваются в принципе; и не я это выдумал: в этом согласны величайшие ученые и величайшие мыслители; не будь этого априорного взгляда на принцип, Маркс не предпринял бы попыток формулировать свой взгляд на товарные кризисы. В отыскании принципа мы переходим к третьей фазе всяких исканий; первая фаза — реальная данность сырья (теза); вторая — выработка формальной номенклатуры (антитеза); третья — синтез в принципе двух путей, соотнесение их друг с другом, как фаз, раскрытых в своей реальной полноте в третьей фазе.

Противникам Ламарка и Гёте в XVIII-м веке, знай они диалектику точной науки, стало бы ясно: бороться номенклатурой и только анатомией нельзя с физиологическим трансформизмом; борьба формализма со становлением третьей фазы — перение против рожна; сторонники диалектизма, пусть не вооруженные, как Фрэнсис Бэкон, побеждают в истории своих сильно вооруженных противников; задание этого вооружения потом — украшать музеи зрелищем картонных мечей и щитов.

Когда-то в зоологии господствовал Аристотель, согласно которому нервы отходят от сердца, а не от мозга; когда вскрытие обнаружило, что это не так, — схоластики воскликнули: «Истина с Аристотелем, а не с действительностью». Таков удел всякого заматерелого формализма.

То, чем в биологии был трансформизм, в физике были усилия найти принцип движения; скачок мысли Галилея от наблюдения качающейся лампы к закону качания маятника свернул со старой оси историю физики; и эта ось ширилась в орбиту мыслей Ньютона, Декарта, Эйнштейна: сворот форм и постоянных осей к текучей диалектике их метаморфоз — история новой физики; в химии — та же картина; в социологии — та же; в каждой науке, имеющей тенденцию к точности, — по-своему отражается ширящаяся диалектическая спираль, размыкающая всюду (от неба до электрона) неподвижные круги форм, в спиральном расширении метаморфозы; в таблицу Менделеева, в расположение листьев растения, в небесную механику ввинчена та же диалектическая спираль; в формулировке ее по-своему — история любой науки, желающей стать из «наушки» в науку; кажущийся IV-му веку до нашей эры «темным» Гераклит, кажущийся надутому Дунсу Скотту темным Рожер Бэкон, кажущийся не фактическим Фрэнсис Бэкон, кажущийся фантастом Гёте — в Геккеле, в Дарвине, в Гегеле, в Марксе, в Эйнштейне всегда победят ясных отсталостью всезнайства и богатых номенклатурой формалистов, как бы они ни назывались: Дунсами Скоттами, Кювье, или... профессором Жирмунским.

Этими простейшими мыслями парадоксальность заглавия книги «*Ритм, как диалектика*» превращается скорее в банальность. Она выявляет старую и хорошо известную песню, пропетую в истории не одною наукою, в усилиях науки сформулировать принцип, хотя бы ничтожными средствами; и даже: право с ничтожными средствами видеть издали принцип, как путеводный маяк, не имея которого бесцельное перегружение фактами лишь балласт для науки, ибо и факт — для чего-нибудь; наука для номенклатуры, анатомия без физиологии, без истории становления форм и их принципиального объяснения, — не может перейти границы второй фазы и становится «наушкой», например, описания и систематики спичечных коробочек.

История точных наук — история целеустремлений, революций, смелых дерзаний и сворота мировых осей, а не история заплывания жиром ненужного, легкого собирания фактов с укорочением размышления над ними: соблазнительно сесть в кресло и разглядывать рифму у Блока, Брюсова, Пушкина и т.д.; каждой посвятить том; энциклопедия подобных томов, не одушевленных дерзанием, опытом, не усеянным терниями неизбежных ошибок, — не наука, а научное микри; удел бесцельного научного благополучия и научной квази-осторожности приводит к весьма неблагоприятному результату: к изъятию метафизики Дунса Скотта, внутри которой почивала физика сном осторожности, из истории физики вообще.

Стиховедению в его запоздалой тенденции к научности не должно забывать: оно проходит путь, уже пройденный другими науками; и поверхностное прикосновение к истории наук порождает чисто априорное знание; в стиховедении формализм разовьется; и будет бой формалистов с физиологами, для которых из истории других наук из-под архивного спуда будут вынуты те же приемы борьбы: обозвание трансформистов темными фантастами, путанниками, и желание усадить линию Ламарк-Дарвин в темницу бойкота. И то же *априори* покажет: придет Дарвин; и в Дарвине против Кювье восстановится Ламарк.

Старая песня!

Видя ставку на Кювье многих из современных формалистов против будущего Дарвина стиховедения, мне, как естественнику по образованию и как немного художнику, знающему в себе процесс рождения стихотворной строки, — просто смешно перение против рожна моей чисто физиологической тенденции в стиховедении иных из современных стиховедов-номенклатуристов: я — не только не Дарвин в стиховедении: я и не Гёте; но за меня и Дарвин, и Гёте.

Задание этой книги показать: «темное» и не вскрытое никак в формальном методе понятие стихотворного ритма не так-то уж темно и совершенно ощупываемо в реально данной и точно вычисляемой кривой, которую я покажу; чем бы она ни оказалась в номенклатуре, — вопрос другой: факт ее наличия и принцип ее объяснения — вот что интересует меня; что она есть — факт; и стало быть: ее надо



объяснить, а не замалчивать; может, мои объяснения косы, неверны; но я не за них стою: стою за факт вычисляемой кривой трансформы строчных форм.

Это — факт трансформизма: факт третьей диалектической стадии, факт искания принципа и отчала от номенклатуры. В этом смысле самое понятие ритма для меня — знак-отделитель от аристотелевой схоластики: *ритм, икс, игрек* или *зет*, — называйте, как знаете; только: в терминах сегодняшних, формальных представлений о метре вы ничего подобного не откроете, пока не исчислите, не соотнесете в кривой, как в роде строк, строчные разновидности.

Не ради пустых прей о слове написана эта книга, а ради реального факта; факт я мог бы и не назвать ритмом: совпадение математического *a priori* с предельным выводом, кривой, в знаке принципа убеждают меня в том, что кривая и есть эмпирическое выражение так называемого ритма; может быть самый термин «*ритм*» не имеет смысла; в таком случае зачем стиховеды оперируют им, когда он им не нужен; для них достаточно понятия метра.

Выкинем из нашего словаря слово «*ритм*», и назовем мной показываемое явление хоть... «*царем Горохом*»; факт от этого не изменится.

Что этот факт антиномичен метру — тоже факт, ибо он выявляется в другом приеме: не в приеме, рассыпающем стих в атомы строк, стоп, слогов, а в приеме, восстанавливающем рассыпанные в анализе слоги, стопы, строки в цельность организации. Если я называю принципом ритма вычисление строчных трансформ в слуховом синтезе, как целом, то я отмечаю этим кажущееся для второй фазы антиномией отношение между статикой и динамикой, формой в покое и формой в движении, только логикой и диалектикой, только анатомией и физиологией, мертвую костью (известковой ракушкой) и костью, пронизанной живой тканью, совершающей метаморфозу детского хряща в кость старика; в этой метаморфозе кость и хрящ — модификации той же соединительной ткани, как рода видов, неожиданно стелкивающих данные группы клеток, например... с железами.

И я утверждаю: понять кость, метр, форму, склероз ткани — взять эти кость, метр, форму, склероз в принципе метаморфозы всей ткани; принцип метаморфозы называю

я принципом ритма; статику окостенений в модификации позвонков, ребер, фаланг — статикой видовых размеров, существующих каждый не в единообразии схемы, а в группе строчных разновидностей.

Характерная особенность моей книги: хотя бы в «принципе» только, даю я ход на реальный, а не формальный принцип в показывании, пусть несовершенно, возможностей научного пути к нему.

Современное стиховедение право в своем дерзании стать наукою; но оно оправдано лишь в дерзании устремлений к конечной цели: к формулировке научного принципа; вне этого дерзания наука — «научка», как бы ни обрастала она библиотеками номенклатур: рифм, строк, евфонических особенностей; вне цели реальной такое разрастание «*науки*» — разрастание раковых опухолей. В искании праксиса стиховедению я чалю от Дунса Скотта к Бэкону, от Кювье к Дарвину. В этом усилении я уже оправдан, если бы даже я ошибался.

## 2. Ритм и метр как фазы поэзии

То, что дается в методе счисления строк, лишь подтверждает общность фаз развития всякой науки; первая фаза — теза (сырье, род, перво-коммуна и т.д.); ее разгляд: ошупь и непредвзятое описание; вторая фаза, антитеза, — формализация (отдельности видов, стабилизация форм, как продуктов производственного фетишизма); третья фаза — соотнесение в синтезе тезы и антитезы, или « $a^2$ », корень квадратный из которого есть и « $-a$ », и « $+a$ »; пример этот — Гегелев, приводимый и Энгельсом; мой вывод о загаданности соответствия между изменением уровней (формальных моментов) кривой и смысловым содержанием — следствие диалектики, а не «*мистики*», в которой меня упрекают формалисты; моя мистика в том, что в « $a^2$ » нет отдельно взятых, статически взятых, содержания (« $+a$ ») и формы (« $-a$ »), а есть формо-содержание (выражение, которого не боится Плеханов); кривая, как предел формы, и интонационный жест, как предел содержания в формо-содержании суть — качественная тональность ритма; это не философическое

мудрствование, а опытный вывод разгляда кривых; диалектика самого материала, а не только идей; заподозривающих факт диалектики в мистике отсылаю к Энгельсу: ссылками на диалектику наук, не поддающихся только логическому истолкованию, он отвечает на нападки Дюринга («Анти-Дюринг»). Энгельс указывает: логика не предвидит факта качественной революции от количественного нагревания вещества на один градус; понятие качественной количественности, как формо-содержания — понятие диалектическое.

И таково же, как ниже увидим, понятие «*ритм*» в отличие от только количественного понятия «*метр*»; вывод мой, будучи опытным, не нарушает, а подтверждает диалектику; что он нарушает логику формалистов, меня только радует: ее нарушали: Гераклит, Бэкон, Гёте, Дарвин.

Почтенные «мистики»-нарушители!

Генезис поэзии, как формы, из до-поэзии являет ту же диалектическую картину образования видов в первичном роде; лад, напев, интонация, ритм (зовите, как хотите) древней родовой жизни не знает замкнутых в себе отдельностей метра; строй есть еще неопределенная в схеме напевность, которая ни лирика, ни эпос, ни поэзия, ни музыка, ни проза, ни стих в наших вторичных, формальных критериях; и вместе с тем: это — не хаос.

На моем языке это значит: ритм — первее метра; ритм — род метров.

Отложение многообразия метров на родовой форме есть явление отбора, т.е. выживание одних особенностей и атрофия других; метр — многообразие стабилизации ритма, этой первичной интонации. В истории любого размера мы видим хотя и более поздние фазы стабилизации, однако вполне рисующие в целом картину процесса; возьмем наш ямб; нашему представлению о ямбе, как « $\sim$  —», предшествует представление о нем, как логаяде, ямбо-анапесте ( $\sim$  —  $\sim$  —): древний шестистопный гексаметр есть сперва род, состоящий из 32-х видов строк, или комбинаций спондеев с дактилями; от Гомера до позднего Александрийского периода видим историю выживания дактилических стоп и вымирание спондеических; в ряде столетий совершается естественный отбор 4-х строк в ущерб прочим 28-ми; в еще более позднем периоде искусственно воскрешают древние

формы. Соответствуют ли этой родовой, примитивно-ритмической напевности наши представления о гексаметре, как метре, построенном главным образом на единообразии строки?

Александрийский стих (шестистопие типа « $\sim$  —») есть  $\frac{1}{2}$  соответствующей гексаметру ямбо-анапестической формы.

Форма размера, данная в метрической схеме, есть процесс окостенения одного участка родовой ткани: метр — вид рода; как таковой, он его антитеза; и отсюда его стремление — к единообразию, к эмансипации от ритма. Но его участь в том, что он сам распадается в разновидностях.

Эмпирическая ошупь любого размера выявила многообразии в нем существующих разновидностей; на отборе каждой строки — осуществим размер; ямб, будучи видом по отношению к родовой форме, сам есть род строк; процесс распада, индивидуализации, границ не имеет; и все попытки закрепить многообразие в номенклатуру, столь свойственные формализму, нисколько не объясняют ни процессов распада, ни процессов воссоединения распада в организующем принципе; метрика не знает такого принципа.

Он дан бытием фактов в древней, интонационной напевности; и он загадан в принципе осознания и обобществления метрических форм в диалектике их метаморфозы. Эта метаморфоза дана нам не где-то в тысячелетиях прошлого, а в нас самих: в филогенетическом принципе зарождения в нас звука строк, как эмбриона слагаемого размера, определяемого внутреннею напевностью; ритм и есть в нас интонация, предшествующая отбору слов и строк; эту напевность всякий поэт в себе называет ритмом; Пушкин, Блок, Брюсов, Фет, Маяковский, Гёте независимо от направлений полагают звук первее образа и познавательной тенденции; поэзия дана нам в интонационном звуке; ритм есть печать внутренней интонации, определяющей отбор строчных разновидностей в пределах вида, или размера. Открытие Геккелем повтора зародышем высших форм стадий низшей жизни есть и опыт, и диалектическое следствие из Дарвина; в Геккеле лишь вполне физиологизирован дарвинизм; эмбриология — физиология по существу.

То, что я говорю о ритме, как интонационном жесте рождения стихотворения в нас и о пробегании в фазах

формования стихотворения истории тысячелетий ее становления, есть указание на то именно, что Геккель установил посредством микроскопа.

О том, что мой метод счисления аналогичен микроскопическому разгляду ритмической интонации, я говорю подробно в отдельных главах книги; здесь привожу лишь аналогию Геккелева тезиса с тезисом генезиса метра в интонации ритма; и в этой аналогии нет ничего парадоксального; аналогия должна быть, потому что диалектики наук в диалектической логике наукоучения имеют аналогичные фазы.

Эта аналогия подтвердима опытом разгляда кривых, о котором — ниже.

В индивидуальной жизни мы наталкиваемся на печать рода, закон наследственности; печать древнего ритма на метре, если бы мы ее сумели ощупать, была бы аналогична наследственности; античная метрика ее знает; в ней ритм и метр в некоторых отношениях имманентны друг другу; в наших же стиховедческих изысканиях понятия «*ритм*», «*метр*» или вполне трансцендентны друг другу, или вполне совпадают; в первом случае, ощупывая метр, я нигде не наткнулся на явление ритма; метр — описываемое и изучаемое данное; ритм — или нечто отсутствующее, или некогда бывшее, или загаданное, т.е. нечто, к чему следовало бы по-новому вернуться; в последнем случае ритм — постулат, будущее, прыжок из царства метрической необходимости, тот новый напев, который рождается из новой, коллективистической, а не только классовой фазы искусства; в этом смысле я и определяю наши искания ритма не как чего-то данного, а как чего-то загаданного, в чем по-новому восстанет некогда бывшее (в *синтезе* по-новому возвращается теза). Такой взгляд на признание ритма, как возможного явления, уже предестинирует разгляд метрики, как диалектической дисциплины.

В наших метриках говорят внятно о «метре» и не зачеркивают понятие «ритма»; последний расплывчат и у многих тавтологичен метру; — тогда следует вовсе зачеркнуть понятие «ритм», как не научное.

Может быть еще взгляд на некоторые явления стиха, аналогичный взгляду на пролетариат в марксистской литературе; пролетариат — класс, рост которого, сознание



которого обусловлено распадом классов, над ним стоящих; как таковой он и продукт распада до него сформированных классов, и новый класс, крепнувший и себя сознающий; новизна его в том, что он и класс, и не класс; он — класс среди классов; и он — игольное ушко, — сквозь которое будет продернуто все человечество в процессе освобождения от власти классов.

Стоит вместо понятия класса подставить понятие метрической формы с ее свойством распадаться на виды и разновидности и мы получим картину нашей постановки вопросов о взаимоотношении ритма и метра; первичного лада, как и зародышевой формы коммуны, нет в данности; первичные, более гибкие, незатянутые в корсет метрической необходимости формы мы имеем хотя бы в форме гомеровского гексаметра, сочетающего возможности 32-х видов; эта форма соответствует патриархальному строю; если представить себе 32 метрических стабилизированных размера, происшедших путем различных отборов строк, мы пришли бы к многообразию замкнутых, разорванных, скованных стихотворных форм. Эти формы соответствовали бы формам капиталистического фетишизма. Номенклатура форм и описание их есть то, к чему причалил формальный метод; он адекватен исторической школе в социологии, которая отрицает революционно-эволюционный трансформизм: она противилась бы нашим взглядам на социальную революцию. Эта революция в стиховедении есть воля к ритму, к свободе, к многообразию напевностей, не подчиненных историческому канону, этой классовой склеротизации.

Но вырыв из формы может быть рассмотрен и как анархический бунт, ведущий к хаосу, и как плановая, классовая же революция; пролетариат и класс и не класс только, и форма, и содержание эмбриона всего человечества в будущем. Ритм в прошлом есть родовое содержание напевности; метр в настоящем есть видовая форма, или размер. Третьей фазой, или ритмом, сознательно правящим многообразием метровых модификаций, не может быть форма, определяющая содержание, или содержание, определяющее форму; она не только форма, как в рудименте пролетариат — не только класс; но она не только содержание; эмбрион всечеловеческой свободы в пролетариате дан в классовой форме.

Если бы мы в анализе форм нашли бы принцип и формальный, и материальный, не только формальный и не только материальный, мы сказали бы: мы нашли следы того, что загадано нам; и если бы мы сумели это явление точно изучить, т.е. счислять, мы сказали бы: то, что диалектически нам загадано, как ритм, то эмпирически существует, как след интонации на не интонирующей размерной форме.

Мы — все это нашли; рассказ о найденном — моя книга.

Древняя метрика сложилась в стройное учение, оформляемое Аристоксеном, как учение о ритме; база античной метрики — ритм; между напевностью, как целым, и атомами его протянут ряд промежуточных звеньев; целое — стихотворение; продукты деления его — строфа, строка (или — член), многостопие (трехстопие, двухстопие); наконец — стопа. И этому соответствовало чисто музыкальное деление целой ноты на половинки, четвертушки, восьмушки; с помощью пауз и комбинации дробных отношений внутри целой ноты мы имеем возможность ее представить в многообразных выражениях, где анапестическая часть и ямбическая — две модуляции одной целостности: этой свободе представлений соответствовала и большая свобода менять стопу, и возможность комбинировать стопы в диподии (двухстопия и т.д.); музыкальный лад интонации, музыкальный аккомпанемент даже подкрепляли конкретно ритмические, древние традиции античной метрики. И на ней-то построены те метрические каноны, в которых и ритму уделено место; наглядно говоря: отмечая размер, метр, ракушку, греки в ней мыслили и моллюска, ее выпотевающего, т.е. поэта, композитора размера; были размеры Сафо, размеры Анакреона. Характерно: размеров Гёте, Пушкина нет: есть хорей и ямбы; *еще* нет; и — *уже* нет. А вот можно сказать: уже появился размер Маяковского в начале XX века; появился размер Цветаевой, оказавшийся тягой к молоссам и т.д. И этими размерами записали многие.

Это уже новые эмбрионы загадочной напевности: отцы их не знали; скажу смело: между отцами и поэтами XVII-го столетия более метрической общности, чем между поэтами революционной эпохи и поэтами конца XIX века.

И это — неспроста: ритм кричит о себе; ритм взывает к осознанию.

Наша метрика слагалась вместе со средними веками: на дрожжах приспособленной, укороченно-понятой формализированной метрики греков; из этой метрики — были усвоены не все главы, а некоторые; в основу положено учение о стопе и выброшено представление о ритме, как целом, вместе с промежуточными звеньями: членом, многостопием. Мы даже не можем внятно сказать, есть ли в нашем тоническом стихосложении нечто, соответствующее двухстопию; одни полагают — есть; другие — сомневаются; тут пробел столетий, пробел в мозгах метриков-аристотелианцев, наспех пересадивших два-три понятия из школы Аристотеля и ими догматически лишь обучавших. Что не было вскрыто в столетиях, то нельзя уточнить на ходу. Если бы даже диподию водворили, это была бы лишь временная реставрация; дело в том, что мы так заматерели в веках со школьно обезглавленным Аристотелем, что даже шаг назад из XIII столетия к Аристоксену был бы все же шагом вперед: до того заросло наше ухо, до того формализировались наши представления о стихе, как напеве, что мы даже и не понимаем, *до чего* мы не понимаем, когда оперируем с основными стиховедческими понятиями.

История стиховедения до XX века — история номенклатурной традиции или способа разговаривать о том, что еще надлежит критически вскрыть; остается — щупать сырье и отражать его заново в номенклатуре, т.е. очищать место научной тенденции.

В этом заново изучении сырья и в описании его, в статистике и в номенклатуре — роль и заслуга формального метода; но это — пред-путь: на этом остановиться нельзя.

В моей книге *«Символизм»*, оформляющей мой опыт описания и статистики сырья 1908–1909 годов, я до современных профессоров от формалистики, разумеется, с ошибками, твердо чалил к формальному методу; но я же знал: это — не самоцель, а — расчистка от бурьяна места будущей стройки; в описании и статистике ямбических строк я — формалист до формалистов в России, а проф. Новосадский формалист до меня<sup>1</sup>. Формализм — не принадлежит «формалистам»; и я не отказываюсь от формализма там,

---

<sup>1</sup> См. его работу *«Об орфических гимнах»*.

где он — предварительный прием; разве мое исчисление кривой, откинь я свою якобы претензию читать кривую в связи с текстом, не есть доведение формального метода до его пределов: до математики. В этом разрезе взятый, я более формалист, чем сами формалисты. Но предвзято «формалистическую» профессию интересами к формальным приемам, я эти приемы оговариваю всегда. В статье, написанной в 1906 году, я говорю: «Формализм в указании целей искусства предохранил бы искусства от... тенденциозных посягательств»<sup>1</sup>. А меня десять лет упрекают в тенденциозном посягательстве на стиховедение, которым я интересовался, когда проф. Жирмунский был... школьником. Я, например, писал: «закон эквивалентов нашел бы свое выражение в формальной эстетике»<sup>2</sup>.

Но я же оговаривал: «Когда мы говорим, форма... мы разумеем способ рассмотрения... материала» («Символизм», стр. 175); или: «Когда... говорим о форме... мы не разумеем... чего-нибудь отличного от содержания». Я разумел диалектическое понятие формо-содержания: «класс — не класс» что же, как не мое формо-содержание?

### 3. Ритм как интонация и как число

Если ритм в аспекте родовой напевности — данное лишь в намеке прошлое, если метр есть наличие в настоящем видового размера, то *ритм в метре* — загаданное целеустремление к свободе выявления комплекса напевностей в пределах одной и той же видовой формы; во-вторых: под условно диалектическим представлением «*ритм*» я разумею нечто предельное для формы и содержания, их одинаково расширяющее в новом значении и одинаково выявляющее узость обычного понимания соотносительных понятий: «*содержание*», «*форма*»; ритм мною ощупываем, как форма, если вычисляема его фигура кривой, оцелостнивающая слагаемые, или точки строчных уровней; и он же мне, художнику, ведом, как тот *звук* напевности, из которого рождаются и образ, и образное содержание; мой личный,

---

<sup>1</sup> «Символизм»: «Принцип формы в эстетике» (стр. 175).

<sup>2</sup> Ibidem (стр. 187).

а не научно проверенный взгляд: интонационность, определяющая форму кривой, прием социального заказа в звуке, переживаемом субъективно, как то волнение, о котором поэты говорят, что оно — *вдохновение*; что же я *вдыхаю*, как звук? Социальный заказ, превышающий в стадии эмбриональной мое субъективистическое разумение; мифологизация этого мандата, как директивы, или даже диктатуры воли какого-то «*мы*», живописали поэты в древности, как явление Музы или Аполлона.

Разумеется, это моя догадка; и я не смешиваю ее с ходом вычислений, как не смешивал Ньютон формулировки принципов движения, им субъективно истолкованных в «*Дневнике*», как импульсов.

Лирическая интонация переживается поэтом, как некое содержание, всегда загаданное (процесс разгадывания — в процессе работы); анкета среди поэтов в этом пункте дает согласный ответ; и я к нему присоединяюсь: прошу прощенья у профессоров формалистики; ведь и я поэт... чуть-чуть-чуть; стало-быть: и я знаю стих не только в стадии его оперирования формалистами, а в стадии его выварки... чуть-чуть-чуть; а эта выварка кое-что присоединяет к суждению о стихе... чуть-чуть-чуть, извините пожалуйста (приходится нам с Гёте кланяться и извиняться за то, что мы поэты).

И вот, отвесив тысячу поклонов и оговорившись тысячами извинений, здесь хочу и я вкратце, прячась за поэтов, рассказать об этой переживаемой нами интонации; она — не адекватна интонации чтения поэтом стихов, которое всегда — кривое зеркало; внутренняя интонация — непередаваема; одни в чтении ее кричаще подчеркивают; пример: Брюсов; другие — скрадывают; пример: Блок. А феномен ритма, печать его, — переданная *эта, первая, взволнованная* интонация, а не интонация исполнения; поэт всегда — немного безголосый музыкант; ему всегда — голос изменяет; поэт интонационен в расширенном ухе к напеву, по отношению к которому он только рупор, сжимающий в субъекцию воздушную звуковую волну, идущую к нему с митинга жизни; эта волна дана в *тональности*, — той, а не иной; позыв к творчеству — некое ответное, видовое, вибрирование на род звуков; так рождается звуковая метафора; и уже из нее смысловая; если бы обратно, то термин *мышление в образах*



был бы бессодержателен; всякий спросил бы: «А для чего?» Образ, печать субъективного осмысления — уже стадии сужения, выявляющие субъективизацию, как содержание и формализацию; антиномия «форма и содержание») — второй момент становления стихотворения; в первом моменте они еще формо-содержание, и чувство, и мысль, данные в воле к интонации; но эта воля — отражение воли коллектива.

Вот почему у Гёте и солнце звучит (ибо все — звук); вот почему Блок долго рассказывает о поэте и звуке, а Маяковский о том, как он подборматывает (не что-либо, а так вообще); вот почему и Пушкин сравнивает поэта с эхом:

Таков и ты, поэт?

Эхом чего? Патриархальный период подставлял: «эхом Аполлона»; социалистический период отвечает: «эхом коллектива». Но всегда — «эхо»; а диктатура коллектива переживается влиянием высшей воли на низшую; в наши дни коллектив — «высшая воля»; в патриархальный период — «божество». Отсюда образ «Священной жертвы».

Поэт — «эхо»-жертва-выразительница; а необходимость отразить звучащую интонацию у разных поэтов выражается в разных, но сходственных приемах; Маяковскому нужно бегать по комнатам и не встречать знакомых так же, как телеграфисту нужна для принятия депеши сосредоточенность; для этого его отделяют барьером; он — отделенный от дезорганизации во имя службы организации.

Вот это-то и выражает Пушкин:

Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков, и смятенья полн,  
На берега пустынных волн.

Дикий и суровый — значит: исполненный ответственности; *звуков полн* — полон радио-сигналов; бежит на берега пустынных волн — бежит к приемнику слушать волны колеблемого эфира.

*Суровость*, или ответственность, качественно раскрывает Боратынский:

Он в полноте понятия своего.  
А между тем, как волны, на него  
Видения бегут со всех сторон.

Здесь *видения* — кристаллизация образов из звука интонации, а *полнота понятия* — то самообладание и знание условий принятия звуковых депеш, которое делает поэта квалифицированным рабочим от интонации в отличие от «поэта» стихокропателя.

Ритм — след первичного звука на форме, отраженный стилистическим подбором разновидностей метрической строки, в результате которого каждое стихотворение, одинаковое в метре, неповторимая стилистическая композиция, которая и есть — искомый ритм; он — качественно-количественная тональность, не разложимая в метрических единицах: след динамического процесса на ракушке формы; поэт-исполнитель может следовать, или не следовать этому процессу; он — дан: раз навсегда; поэт умер, а интонация — вписана.

Можно ли в материале формального звукоряда исследовать пучины темного родового ритма, вызвавшего к жизни данную метрическую форму? Этот вопрос адекватен вопросу, поставленному геологу: можно ли в так-то и так-то расположенных каменных пластах прочесть знаки огненно-расплавленного течения жидких масс? И геолог вопреки формалистическому праведнику, боящемуся запятнать ненужную никому чистоту риз *«научки»*, смеясь, ответит: «Вы, вероятно, неграмотны: вся геология построена на этом чтении». Зло трансформизма и здесь укоренилось.

И мы отвечаем: можно исследовать ритм вне нормочек метрической и специфически музыкальной грамоты; и напрасно тут познанию полагают границы: наука не знает таких границ; *«границы»* — ограниченность и перепутанность методов. А у нас кроме эмпирической возможности взять и ощупать ритм есть еще и формальное право, заимствованное нами не у формалистов, а у математики, к формализму которой я и прибегаю *«против формалистов»*, ибо и Декарт, и Ньютон, прибегая к математике, отняли физику у дующихся *«Дунсов»*.

Если в основе метрической формы лежит число (три кратчайших промежутка для хорей и ямба, пять для анапеста), как выразилась бы в счисляемой форме неразложимая в количественных элементах интонация? Как величина высшего порядка (« $a^2$ », например), определяющая внутри нее частные величины (« $-a$ », « $+a$ », например); в примере со степенью

это — корень — квадратный; в более общем случае это будет правило известного типа деления в отличие от сложения элементов. Если низший порядок — слог, высший — стопа; для стопы — строка; для строки — целое стихотворение.

То, что «*содержательно*» встает в нас, как интуиция социального заказа в тоне напевности, в атрибутах формы выразится в чисто математическом отношении элемента комплекса к его «*социальному*» целому; этот поправочный коэффициент к элементу или — *отношение* и будет ритмическим элементом; а целое, данное в градации отношений, или в синтезе времени, и будет ритмом; но если вычисляемо строчное отношение, то чертима и кривая ритма; ритм есть комплекс, конфигурирующий элементы.

Есть ли в математике ученье о примате числового комплекса? Если бы оно было, в нем ритму диктовалось бы математическое *a priori*. Но такое ученье о комплексах, по отношению к которым их элементы суть зависимые переменные, — теория чисел XIX столетия, выстроенная работами Галуа, Нильса Абеля, Клейна, Софуса Ли в грандиозное здание; она и есть, говоря языком аналогий, та социология чисел, по отношению к которой анализ с самим Лейбницем только — отроческая ступень.

Стало быть: путеводная нить к узнанию математических формальных признаков для явлений не формальных в узком понимании формы у формалистов — есть: и все признаки чтения наших счисленных кривых там даны, как метод чтения: комплексность, композиционная неразложимость в элементы, фигурность — все это признак ритмичности, ибо *аритмология* и есть не только социология чисел (учение о числовых коллективах), но и своего рода *эвритмия* чисел, ибо здесь «*арифмос*», число, берется, как «*эвритмос*»; каждое число — фигура; ее закон — стиль; в стилистических фигурах, а не в аналитических радикалах, разрешаемы уравнения высших степеней.

И решение нашего вопроса о ритме сводится к нахождению точного способа построения *фигур* ритма.

Вот *a priori* высшей математики.

А апостериори?

*Апостериори* — построение фигурных кривых, что и есть тема книги.

То, что мы выше назвали в термине *интонации*, теперь нами ощупываемо в своеобразии фигуры кривой.

Не имея возможности пуститься в популяризацию сложнейших математических областей, я сошлюсь лишь на работы Галуа, Абеля, Софуса Ли и русского математика Н.В. Бугаева, вероятно и натолкнувшего на искание математического числения фигур ритма в воспоминании о беседах далекого прошлого меня, еще студента-естественника, — с ним; и сошлюсь еще на заявление профессора Васильева, заканчивающего свою *«Историю целого числа»* указанием на то, что итог развития математики неожиданно и вовсе по-новому выдвинул необыкновенно глубокие задания теории чисел, в которой научно расцвели мифологические эмбрионы аритмологических проблем, символизированных пифагорейцами.

В них по-новому выпрямился и пифагорейский ритм, как чисто аритмологическое явление; в них и мысль Лейбница о математике, как музыке души, живет ритмом.

Аритмология — чисто ритмически разрешает проблему чисел; Лейбниц не стыдится вслушиваться в музыку числа.

Почему же нам, имеющим дело с близкой к музыкальной стихии стихией интонации, гнать эту музыку и не пытаться понять ее голос в фигурах чисел?

Будем прислушиваться к голосу кривых.

#### 4. Опыт стиховедения

Пока стиховедение не претендовало на научную точность номенклатуры, не только устанавливающую термин, но и критически вскрывающую его, она была школьной условностью; с момента реальной ошупи форм наткнулись на ряд реальных явлений.

Стиховедения, как такового, не существовало в России до второго десятилетия XX века; были стиховедческие моменты; таким моментом было самое становление русского тонического стиха; в обмене дум между Тредьяковским, Ломоносовым, Сумароковым спорили о реальных явлениях стиховедения; но — не систематично; например: спорили о том, возможна или невозможна стопа пиррихий ( — — ) в ямбе, лишь потому, что ямбами занялись ранее, нежели

другими размерами, а явление, над которым размышляли — кричащий факт в жизни ямбов; Ломоносов и Тредьяковский в усилиях найти аналогию между тоническим ямбом и метрическим не могли на него не наткнуться.

Спор о пиррихии в ямбе — научный дилетантизм; если бы Ломоносов и Тредьяковский основательнее проникли в суть греческой метрики, они спорили бы и о ряде других вопросов: например — есть ли четырехстопный ямб диметр, состоящий из двух двухстопий, или нет; и есть ли в нем возможное образование « $\sim \sim \sim \text{—}$ » — пэон четвертый, или диподия (двухстопие), изображимая, как « $\sim \text{—} \sim \text{—}$ ». Вопросы не могли решаться в опыте описания сырья, т.е. материала стихов; его — не было; была студия стиховедения; и внутри ее — опыты писания стихов, первых. Уже к сороковым годам XIX века был огромный материал: русская поэзия. Но именно: около столетия ни одно пристальное око не заинтересовалось теми проблемами описания материала, которые были положены в основу стиховедения XX века. Отдельные попытки видим мы и у Востокова, и у Остолопова (в его словаре); но это именно попытки, тонувшие в море невнимания; были дилетантские индивидуальные мнения, остроумно-бесплодные вроде догадок Гинцбурга; на них невозможно было базироваться.

Ученые, вроде Корша, интересовались и анализировали античные стихи, а не русские; в личном опыте знали реально стих лишь поэты. Они-то в XX столетии и выкинули чисто культурный лозунг: стих надо знать; до стиховедческих профессоров кабинеты Брюсова и В. Иванова были первыми стиховедческими студиями. И потому-то: когда я в 1906 году заинтересовался явлением жизни строки ямба, которым стал исключительно много писать в 1907–1908 годах, я перенес интерес к изучению этой строки у поэтов: от Ломоносова до Брюсова.

Не от школьных правил и не от традиции я отправлялся, а 1) от опыта ошупи строк у поэтов (описание, статистика элементов), 2) от строки в ее становлении во мне; думаю, что познавательный интерес к форме (метру), плюс знание, что она — кристаллизация внутренней интонации (это знание у меня, как поэта, было) скорей выгода, чем дефект, ибо многие стиховеды, не имея никаких опытных сужде-

ний о ритме в себе, зачастую провираются и высказывают удивительный «козлитон» вместо слуха.

В эпоху собирания материала по ямбам я не мог ни на кого опираться, ибо соответствующих работ вовсе не было; и поскольку меня интересовали факты, а не то, как они называются (не верил я школьным названиям), я мог быть небрежным в номенклатуре (почти сознательно); то, что я выдвинул в «Символизме» было ново, интересно и реально; все это оправдалось тем, что с 1910 года (год появления «Символизма») по 1928-й год в месте, где ничего не стояло, выросла монументальная библиотека, написанная, главным образом, формалистами; почти не остался не обследованным ни один размер; обогатилась статистика; уточнилась номенклатура, но... но... но...; что нового в принципе эта богатая количеством трудов и часто бедная качеством литература внесла, кроме уточнения и усидчивости в сравнении с «Символизмом»? Мало! Мой метод статистики, морфологического изучения костяков процвел... против меня: ни одной из терминологических ошибок мне не простили, — ошибок, о которых я не грущу, ибо я исследовал впервые факты, а не... слова, условно надстроенные над ними; 17 лет меня — бьют... можно сказать одной второй меня самого; эта «одна вторая» меня — номенклатура, формальная оцупь метров, статистика; а другая «вторая» моих тенденций — твердое знание, что анатомия без физиологии — номенклатура без диалектики, статика без динамики и метр без ритма — Кювье против Дарвина, историческая школа социологии против Маркса, и статика против динамики.

В стабилизации второго момента всякой диалектики (номенклатуры и формы) — все плюсы и минусы формализма; «плюсы», — поскольку формализм номенклатурит, так сказать, над описываемым сырьем, мимо которого прошел XIX век; «минусы», — поскольку формализм не знает, не хочет знать, или делает мину незнания (что — хуже всего) о тенденции всякой живой науки: иметь принцип.

Итог оцупи строк любого размера: схема размера, любого, есть не строка, а *род* строк; если размер — вид, то строки в нем — разновидности.

И второй итог: интонация, или ритм, во многом не знает размера — так, как род не знает вида, пока он не стабили-

зировался в отдельность; примеры? Приведу хотя бы один; в четырехстопном ямбе есть строки типа:



Так:

Как дѣмоны глухонемые.

Интонационно такие строки прочитываемы и ямбом и амфибрахием.

Ямбом:

Как дѣмонѣ глухонемые  
Ведут беседу меж собой.

Амфибрахием:

Как дѣмоны глухонемые  
Беседу ведут меж собой.

Усильте интонационный лад, и вы любой ямб прочтете амфибрахием, ослабляя на одних слогах ударность и усиливая на других, что постоянно имеет место в музыке, написанной на стихи.

Его пример другим наука,  
Но, боже мой, какая скука...

С музыкальным аккомпанементом и с привычкой уха вы не услышите в пении особой деформации при условии овладения ладом целого.

Явления музыкального лада и рост интонации, — не они ли, вырвав ритм из метрического корсета вчерашнего дня, революционизировали строчки современных поэтов.

Что выносит строчку Казина, как возможно?

От разноцветного головокруженья...

Или:



Лад, ритм, целое, композиция.

Освещены ли проблемы такой композиции принципиально? Не только не освещены, но и все попытки к освещению запрещены добровольными школьными городскими от Канта.

Итак — Казин не поэт?

«Поэт» — отвечает действительность.

Как же поэт (это ухо, — слух по преимуществу) допустил такую безграмотность, неладницу, дичь? Скажем, что такую же неладницу допустил и Пушкин в своей сказке о Попе и Балде.

Наши задания к ощупи ритма — лишь целеустремление; ощупан, изучен — костяк, метр; но и изучение костей открывает в них бугорки и отверстия; бугорки в анатомии объясняют, как места прикрепления сухожилий, а дырочки — местами прохода нервов; весь мой вопрос прост: ощупывая костяки, надо учесть: бугорки — для прикрепления сухожилий, не поданных метром, а дырочки — места прохода нервов; эти места, усложняющие и модифицирующие метр, объяснимы в тканях, истлевших на кости; бугорки — удвоение, утроение силы динамического удара, связанного с выдыханием; а дырочки, как мы ниже увидим, суть *различные* места межсловесных промежутков.

И здесь скажу заранее: сколько меня ругали за сомнительный термин «паузная форма» вместо механической констатации «межсловесный промежуток».

Оказывается, — *пауз*» как бы в стихе нет, — с чем и поздравляю: оказывается, — чтение поэмы «Евгений Онегин» мыслимо, как перманентная грохотня пролетки — без перерывов; ну и легкие же у поэта, единым духом выдыхнувшего всю поэму! Таких теоретических легких нет; стало быть: где-то происходит физиологическое дыхание; а если оно где-нибудь происходит, то оно происходит между словами, а не посередине: «Духот», вдох, «рицанья», «духсо», пауза вдоха, «мненья»: полагаю, что сих «духот» бессмысленного мнения нет... у Томашевского; возразят: акт дыхания не нарушает чтения; все же: опорные точки перемены линий вдоха на выдох ритмизируемы, т.е. имеют некоторые загаданные отправные пункты; вопрос этот — вопрос экспериментальной физиологии чтения; он не изучен; *a priori* моментов дыхательной паузы отрицать нельзя.

Но до далекого еще научно-физиологического решения вопроса остается близкий, реальный учет: чтение поэтами стихов; паузируют ли они? Подчеркнуто они скорей гипертрофируют *паузу*, чем глотают ее. Вспомните чтение Брюсова, Есенина, Маяковского; каждый на свой лад, своим приемом



усиливает удар на одних из ударных, как «ш», как «ш» по сравнению с другими ударными (кто на прилагательных, кто на существительных); и исходя из этого усилия перед главным ударом, иль после, ставят паузу. Я хорошо помню, как Брюсов читал строку «Улица была, как буря...»:

Улица||| была||, как буря|||.

А Маяковский прямо пишет свои строки, исходя из пауз; строку Брюсова он написал бы:

Улица —  
была,  
как буря.

Жест паузы становится для него расставом строк.

Как же утверждать, что пауз нет?

Кроме того: паузы являются основным фактором во внутренней интонации; они — потенциальная энергия пред-удара, определяющая силу удара, следующего за ней; наконец: эта пауза может и не слышаться; она — переживается; она — могучий фактор ритма; и всякий художник в своем искусстве по-своему ее знает; когда М.А. Чехов делает признание о своей игре, — для меня ясно: его признание есть признание, что актерский жест начинается до жеста в паузе — пусть минимальной, предшествующей жесту (это — знак до-тактовой выдержки).

Когда я говорю о «*паузных формах*», меня интересует факт явления, а не фактическое указание от метронома, что паузы нет.

Для ушей глухих, не имеющих слуха, — нет пауз, потому что и ритма нет; но нет поэта, который решился бы отрицать паузу; ни Брюсов не подвергает ее сомнению, ни Маяковский, ею определяющий строку, ни просто «конкретный» ученый, хоть старый, как Вестфаль, ни Корш; ее подвергает сомнению... профессор Жирмунский, после чего я предлагаю ему лучше описывать номенклатуру спичечных коробочек, чем стихов; для знания флейты нужно не одно дуденье, но и двиганье пальцами; это изречение Гёте да послужит к назиданию профессоров от «*стихистики*»; и Оствальд растирал краски, а не только художник; и для знания механизма флейты одной дудни мало.

Заранее я здесь оговариваю себе право, разумея характер межсловесного промежутка, употреблять выражение «паузная форма»; то, что писали против этого выражения, — читал: и — не согласен; 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?

Следует сделать еще две-три оговорки.

Предлагая свой метод счисления ритма или комплекса соотношения строчных синтезов, я знаю, что делаю лишь первый шаг с минимумом средств; пока экспериментальная лаборатория, подобная формалистической и состоящая из *энного* рода доцентов и профессоров, не отнимет у меня «*на сто процентов*» право вмешиваться в *их* уточнения *моего* метода, он будет не безгрешен; такова участь первых открытий; наука движется в десятилетиях и в коллективах; одному человеку не перескочить через себя.

И вот этим-то будущим я кричу: «Скорей отнимайте у меня все право на метод счисления, как вы уже отняли у меня право на „Символизм“, испестрив его ехидными замечаниями по моему адресу и расширив его в вашу фундаментальную библиотеку номенклатур; вы у меня так отняли все права на вмешательство в тот род занятий, который я начал до вас, что с 1910 года до 1928 года я не имел возможности печатать свои работы по стиховедению... *не без* вмешательства; вам охотно я отдаю метод счисления и заранее оговариваю: первый шаг *не без* ошибок». Кричу о том, чтобы отняли у меня этот метод потому, что до сих пор о нем знали, но — *молчали* и работали не орудием критики, а... орудием умолчания.

Получился удивительный факт: Андрей Белый еще в 1910 году начал то, что развили другие; и — провалился в молчание; эти другие 18 лет под формой «критики» нелепостей Белого брали у него его исходный пункт, а недалекий малый, Белый, где-то в молчании благодарил и кланялся.

Рассказ о том, как бедный Белый 10 лет «*тщетно тщился*» пристроить свою «работку» о ритме, был бы весьма интересным историко-культурным документом о кастовых нравах; сто лет не было профессоров от «*метрики*» в России; и бедный поэт за отсутствием «*профессуры*» начал чистить

авгиевы конюшни застоя; место очистилось; и сразу же появилось чрезмерное количество профессоров «описателей», вплоть до... профессора Шувалова; покойный Скабичевский, никогда не «описывавший», и он, вероятно, перешел бы к «опытам описания».

Нехорошо быть чистильщиком чужих нечистот: уходишь перепачканным; на очищенном месте появляются *миловидные садовники*, и тебя не подпускают к садам: от тебя... воняет...

Разумеется, метод счисления, — первый шаг: раскорчевывание, чистка авгиевых конюшен и т.д.; счисление не уточнено до сотых долей: дано в десятых; но лучше — в десятых, чем в никаких; отказываться от счисления в счисляемом участке науки нельзя из принципа; надо кричать: *стих счисляем*; мне это тем более ясно, что и формула-то счисления не моя, а одного из «*ритмистов*», работавших в 1910 году под моим лишь формальным руководством; выражаясь языком Маяковского, — «*не о себе ору, а о деле*»...

Еще оговорка, — уже не по адресу формалистов, а, так сказать, «тенденционистов».

Легко дать схему диалектического принципа, повторяя азы Гегеля, Маркса и Энгельса, которые я вынужден повторять: формалисты забыли их; вовсе иное: конкретно найти в соответствующих формулах эту «*в общем и целом*» диалектику; в биологии она — в таком-то, *но биологическом*, а не «*каком-то таком*» законе; в математике она дана по-другому; во всякой науке она дана в *модификации* принципа, которой формулы — тернистый путь науки... в столетиях.

Легко усвоить общую мысль о том, что диалектика «*как-то*» плодотворна и в стиховедении; совсем иное раскрыть диалектику в стиховедческих формулах; для усвоения их нужно такое же усилие со стороны читателя, какое нужно автору для подачи материала; усвоение филогенетического закона Геккеля — чтение брошюры, или 20 минут времени проезда от Москвы до Новогиреева. А проверка на опыте и усвоение по существу — чтение трудных учебников по зоологии, эмбриологии, сравнительной анатомии, то есть, усилия и усилия.

Некоторые усилия вызывает и опыт показа счисления, ошупи кривых и разгляда текста в их свете; мое введение и есть брошюра, задание которой — агитация интереса

к усилиям (не большим, но — все же); я могу изложить популярно лишь принцип пути; и я не могу быть ясным для мысли «с налета» (на участке вагонного чтения «Москва — Новогиреево»), потому что приходится в нарисовании путей моей мысли итти от частного, иногда от деталей, — к общему, как цели. И тут не вышелушишь моментов детального разгляда, утомительных и кропотливых лишь во временном усилии усвоить: *к чему бишь!*

Приходится дать в стиховедческом ракурсе (порою в полемике) опыт 30-летней думы о стихах и опыт многолетней думы о том, как они слагались во мне; нельзя тут опыт вложить в рот, как пилюлю, а надо хоть раз повести читателя за собой в лабораторию изготовления пилюль.

Я показываю, как из наложения простых, но специальных и в этом смысле не всегда просто усвояемых фактов, получается в итоге возможность счислить; и далее: я показываю, какие *широкие* научные, — да и социальные, — перспективы открываются отсюда: для стиховедения, для критики, для физиологии и психологии творчества; мой метод, так сказать, обобществляет, социализирует то, что поэты внутри себя знали, как интонацию, но чему не умели обучать других; я агитирую не как стиховед «спец», и не как «сноб-эстет»; я хочу, выражаясь стихом Маяковского, раскрыть —

— Мое ремесло,  
Как радость,  
Мастером кованную.

Мои «кривые» ритма — итог, обобщение, которое я показываю на максимально простых примерах: на максимально простых, канонических размерах, намеренно суживая море многообразий тесным заливом, по которому надо научиться плавать прежде, чем выплывать в открытый океан; узость круга экспериментов — сознательная.

Сначала я показываю отвлеченную схему счисления, сводимую к трем только случаям: *совпад* строк (теза), *контраст* строк (антитеза); слуховое отношение совпада к контрасту, или к группе контрастов (синтез); измерение мощности, или толщи строк, отделяющих совпад, дает в случае синтеза градацию десятичных знаков; на цифровых данных строится кривая, где точки; строчки, показаны в их взаимоотношении

каждой ко всем и всех к каждой; фигура этого взаимоотношения есть схема слуховой памяти, озираемая, так сказать, в картине момента.

Потом я преломляю схему счисления в ряде поправочных коэффициентов; то есть: поступаю так, как поступают в точных науках, где, например, закон Бойля и Мариотта, или — формула  $pV=p_0V_0$  получает поправку к  $p_0V_0$ : *единица, плюс альфа те*; и закон Бойля и Мариотта в этой поправочной значимости называется законом Шарля и Бойля. Оговариваю и эту систему поправок: схоластики, с точной наукою не знакомые, и тут поймают меня «на путанице»; ведь смешивали же мои эмпирические графики «Символизма» (в смысле журнала записей) с графическим методом, т.е. условное описание строк и стоп в порядке течения их с системою координатных осей; смешать это — смешать: форму познания с гончарною формой.

Допускаю: в системе моих поправок не все одинаково измерено и взвешено; но, во-первых: недоизмеренная поправка — ничтожна и редко больше одной десятой; она не может сломать целого линии; во-вторых: субъективизм поправок неизбежен и в любом научном эксперименте в период процесса уточнения.

Оговариваю и это, чтобы меня не поймали — так, как на одном реферате, где я в 1½ часа должен был рассказать 17 лет работы над исчислением и для краткости изложения принципа проглатывать то, что мне хорошо ведомо; мне возразили: «Вы не дадите поправки на рифму!» Даю-с, — но она, во-первых, чаще всего менее десятой, т.е. менее моей масштабной линии; она кривой не колеблет; и, во-вторых — в 80-ти случаях из 100 минимальное колебание выразилось бы в поднятии или спуске всех строк кривой, т.е. не отразилось бы на ее форме; а *высота* среднего уровня кривых не играет ровно никакой роли в изменении ритма; не то, что я не счисляю рифм; я пренебрегаю ими; показать это на ряде примеров — реферат к реферату, или роскошь времени, которой у меня не было; и конечно *возражатели-налетчики*, минуя принцип, придрались к мелочи; не желая видеть слона, придумали схоластическую козявку.

Последняя оговорка:

Для чего нужны все эти детали рассуждения? Пусть даже принцип счисления верен, — нужен ли стиховедению принцип? Не есть ли это роскошь, вроде выращивания карликовых деревьев (тоже — наука «своего рода»)? Опыт разбора текста «Медного Всадника», центральная часть книги, и отвечает, до чего нужен принцип счисления; в связи с этим разбором и поднимается ряд тем, выбрасывающий мою лабораторию: в журнал, в газету, в любой диспут о стихе, в любую анкету; здесь он является громкоговорителем, властно врывающимся в гущу жизни своими лозунгами о работе в подсознании, о социальном заказе, о «я» поэта и его отношении к коллективу и т.д. Даже в модные темы рассуждения о том, длинными или короткими строчками писать, — он дает новый подгляд.

Словом, не одну «научность» являет мой метод, а нужную, живую научность, оправдывая стиховедение от нареканий в сибаритстве; как микроскоп не есть достояние оптики, а и медицины, так мой «микроскоп» (о синтезе ритма, как о, разгляде в увеличительное стекло — ниже) в будущем в руке у критика-социолога станет необходимым орудием социологического прогноза.

Кажущаяся условность счисления — просто неумение руки владеть винтом и неумение глаза видеть в микроскоп; всякий работавший со стеклами больших увеличений знает период, когда он *ничего не видел* в микроскопе, кроме оптических аберраций.

Все сказанное здесь — популярное предварение, становящееся далее усилием показа (и усилием восприятия показываемого). Думаю, что мне удалось сформулировать принципиальную нужность подобных специальных работ и интерес к ним не только «спецов». Этим последним я отвечаю в приложении, к которому отсылаю и тех из читателей, которым что-либо из показываемого мною, как поправки к методу, осталось неясным.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### 1. Мы не знаем основы тонического строя стихов

Делят системы стихосложений на тоническое, метрическое, силлабическое; в первом господствует удар; во втором понятие о долготе и краткости произнесения, то-есть, время; в третьем — количество слогов, строящих строку.

Но эти основные понятия удара, долготы, сложности критически не вскрыты.

Сила ударения обусловлена силою выдыхания и напряжением голосовой щели; сила выдыхания предполагает дыхание, как фактор целого, а стало быть: и силу вдыхания; сила вдыхания и выдыхания не измерены, голосовой удар удару — рознь; пауза не соответствует паузе; характер дыхания зависит и от количества слогов, составляющих слова строки; наконец, голосовое напряжение помимо количества имеет и качество; качественность напряженности зависит от ударной гласной; при «е» одно напряжение, при «у» другое; учение о гласных звуках уже относимо к эвфонии и фонетике; это — уже тональность. Тоническое стихосложение только тогда будет иметь свое обоснование, когда оно измерит все эти понятия об ударе, силе удара, качественном его напряжении. История тонического стихосложения вместо основ имеет историю правил, введенных условностей, которые — разве сборник исторических анекдотов<sup>1</sup>. Его уязвимая пятя: понятие о размере в нем

---

<sup>1</sup> Разверните, например, «Теорию литературы» Томашевского, и вы ничего не узнаете о тоническом стихосложении; в главе «Сравнительная метрика» никакого вскрытия реальной базы нет; вместо нее — история возникновения утверждений и правил, всегда условных.

построено на аналогии с по существу чуждым принципом метрики; на условном приравнении долготы к удару и краткости к неудару построены были учебники; аналогия лишь тогда научна, когда в основе ее, — гомология, или сходство по происхождению; в зоологии невозможно сравнить крыло насекомого с крылом птицы, ибо строение, история зачатков, физиология — разные; крыло птицы сравнимо с рукой; между тем, в стиховедении грубейшая зоологическая ошибка суждения по аналогии — основа классификации тонических размеров, где метрическому ямбу соответствует наш яmb; если эту ошибку наделали наши предки, то нам в нашей фазе науки нельзя ее повторить; а ее даже не оговаривают.

Но допустим эту ошибку знака равенства аналогии с гомологией: выступит — следующая; и аналогия-то не проведена до конца; в учебниках древней метрики и в исследованиях современных ученых досконально изучен характер долготы и краткости на измеренной базе античного представления о музыкальном ритме; там имеет место выверка долгот и знание, что фактически долгий слог не равен двум теоретическим кратким, а ряду дробных отношений; долгота долготе рознь, и есть отбор долгот, формирующий две, или три стопы в целостность со-стопий, слагающихся в еще более сложную группу, называемую «колоном» (или — членом); учению о стопе соответствовало учение о *состопиях, членах*, и если мы условно приравняли теоретическую долготу, равную двум кратким, теоретическому удару, то учение об иррациональных долготах должно бы тем паче соответствовать учению о разноударности ударных слогов, что и подвело бы в одном отношении к понятию об интонационном рельефе, без которого невозможно составить себе представление о ритме.

Даже условная аналогия не проведена до конца и оттого в тоническом, по существу ритмическом стихосложении, вовсе нет места ритму, тогда как в метрическом стихосложении этот ритм дан сообразно с тогдашними представлениями о нем, как музыкальном ритме, взятом в узком и ограниченном смысле.

Условная единица античного ритма есть целая нота, по отношению к которой кратчайшее время слога — восьмушка в одних измерениях и шестнадцатая в других (композитор



и теоретик Танеев считал появление шестнадцатых долей в стихе признаком аритмии).

Если древние греки так подробно останавливались на стопе, а не на простейшем слоге (хронос протос), это имело основание в том, что стопы чрез двухстопия и «*колоны*» рассматривались, как продукты деления целой ноты; у нас это понятие целого выпало; промежуточные целостности от этого должны распасться, как бусинки, из которых выдернута нить, и тогда не понятно, почему основа нашей единицы размера — стопа, то есть всегда — «три бусинки», «пять бусинок», а не подлинная бусинка, или — кратчайший слог, «соответствующий неударному»; брать ли градацией классификацию делимости комплекса, например, строки, или наоборот, сумму слагаемых единиц, слога, — стопа никоим образом не может быть основой размерной характеристики, а — или строка, или — слог.

Но именно среднее понятие *стопы* влезло в основу аналогии; *слог* и *строка* реально не вскрыты и не измерены.

Слог, могучий фактор разгляда, играет роль в нашем стихосложении не в виде количества слогов строки, а в виде внутри строки слоговых образований живого слова; чувствуя, что принцип невскрытого тонизма надо подпереть сбоку, его и подпирают дополнительными понятиями: одни называют наше стихосложение *метрико-тоническим* (тенденция классиков школы Корша), другие его называют *силлабо-тоническим*<sup>1</sup>. Наше тоническое стихосложение подается на двух, его подпирающих костылях: на *целой ноте* метрико-тонического принципа и на *слоговой единице* силлабо-тонического; оно — метрико-силлабо-тонично; его будто бы равный ход — интерференция двух уродств хромоты; двояко хромает оно.

Как этого не видят!

Ударения неравноценны; это — факт слуха: факт материальный, строящий динамику интонации тем, что метрическая форма, адекватная кости, видоизменяема так, как видоизменяема кость бугорками, образованными прикреплением

---

<sup>1</sup> Прочтя то, что говорит Томашевский о *силлабо-тоническом* стихе, я вздыхаю по старом учебнике Денисова, написанном под руководством проф. Корша; там *метрико-тоническая* система проведена с блеском.

мускулов; морфолог, не учитывающий этого, подобен анатому, не отметившему, например, бугор затылочной кости («*протуберанция окципиталис экстерна*»); то, что было бы скандалом в смежной науке, до сих пор не взято на учет реальным разбором стиха; греки не оставили без внимания аналогичные явления, а ученые, изучающие античный метр, переполняют своими весьма сложными вычислениями метрические исследования, например: профессор Петр. Древний метр — веер сложностей; наш метр — тот же веер, но рассмотренный в сложенном виде; он — не веер существующих реальностей, а тощая палочка, измерение которой — схемочка скандировки, т.е. выискивание «в общем и целом» схемы ударений и насильственная расстановка ударений недостающих; этот вопрос о средней стопе в скандировке — не принцип деления гармонического (так называемое правило золотого деления), которым хотела пользоваться школа Фехнера в отношении к ритму изобразительных искусств, а — статистический подсчет суммы.

Установление схемы размера принципом скандировки не играет никакой роли в реальном изучении стиха, ибо возвращает к простой констатации: это — ямб; это — хорей; но мы и без скандировки это знали; ямб останется ямбом, хорей — хореем, никто не собирается ямбов ломать, но надо же принципиально вскрыть этот ямб, как ткань в группе тканей, и надо вскрыть модификации его. Вместе с тем: принцип скандировки, если принять во внимание все оговорки античной метрики, в любой газетной строке выявит нам размер, стерев разницу между поэзией и прозой *в недолжном смысле*; мне приходилось демонстрировать у Гоголя страницы стихов там, где мы обычно видим «прозу» Гоголя; открываю случайно книгу философа Шпета «*Внутренняя форма слова*», прочитываю случайное начало фразы: «Кант, развивая свою идею, сообразно цели», и слышу в ней определенный размер по принципу скандировки, т.е. насильственно ударяя на слогах с отсутствующим ударением: вот — схема строки:



Это строка семистопного гексаметра.

Греческий текст Евангелия от Иоанна в анализе специалистов — сложнейшая архитектура «*колонов*», или —

стихотворение. Принцип скандировки, если скандировать по античной метрике, т.е. подлинной, а не укороченной, проглотит в стихи: и газетную строку, и речь Ленина, и размышления Канта. Или же: прикрепит голос к механическому метроному.

Кроме этого: скандировка есть нечто, не существующее в действительности; ни поэт не скандирует стихов во внутренней интонации, ни исполнитель, кем бы он ни был, поэтом, или артистом никогда не прочтет строки «*Дух отрицанья, дух сомненья*», как «духот рицанья, духсо мненья»; от сих «*духот*», «*рицаний*» и «*мнений*» — бежим в ужасе<sup>1</sup>.

Значение слога в строке играет большую роль, но вовсе не в том смысле, в каком слог угоден «*силлабо-тонистам*»: не механический подсчет слогов, а роль слоговых групп живого слова; в составе слов строки, или в слоговых организациях, меняющих интонацию, играют роль и межсловесные промежутки, как место загаданных пауз, ибо пауза чтения падает в прерывы эти; тот факт, что в живом чтении пяти-сложное слово имеет одно ударение, а если в скандировке и получает дополнительное, то оно полуударение, подчиненное главному; так образуется рельеф ударных групп в зависимости от разных слоговых сочетаний: 9 слогов четырехстопного ямба (с женской рифмой) могут иметь конфигурации: 1) 1 + 7 + 1, 2) 2 + 2 + 2 + 3, 3) 5 + 4 и т.д., эти строки интонационно иные; особенность их та, что они меняют качество межсловесного промежутка; в чтении поэтов можно заранее сказать, что в строке, группирующей слоги по схеме 5 + 4 появится «*пауза интонации*», т.е. прозвучит прерыв меж словами не так, как в схеме «2 + 2 + 2 + 3», где прерыв — скрадется.

---

<sup>1</sup> Вот что по этому поводу говорит Томашевский: «При расстановке скандовочных ударений должно соблюдать следующие правила: 1) слово может получить дополнительное ударение, ровно-отстоящее от естественного» («Теория Литературы», стр. 106). Но так как фактически сила удара неравноценна, а в напевном ладе привычка к ладу имеет свою скандировочную норму, то выбрав главенствующее ударение, превышающее в четыре раза нормальное, я могу произвольно повесить его и в других, недостающих местах; и прочесть в соответствующем напеве «Евгений Онегин» амфибрахийем: «Он *у*ва | жать *се*бя | заст*а*вил». Если «*духот* | рицанья», то и «он *у*ва | жать *се*бя» суть скандовочные метры разных напевностей.

Перебой и игра межсловесных промежутков — могучее орудие воздействия, подобное значению музыкальных интервалов; и если в ямбе схема слогового строения «2 + 2 + 2 + 2», то можно сказать, что слоговой повтор подобен ходу на терцию, а в типе «4 + 4» имеем аналогии с ходами на квинту; при интервале «2 + 6» имеем терцию и септиму.

Удар и прерыв аналогичны удару и интервалу; и удары — разные по силе; и интервалы качественно иные; сумма ударов и интервалов в некоем теоретическом целом в замкнутой системе строки постоянна; интервал — потенциальная энергия строки; удар — кинетическая; ритм, взятый в пределах строки, лежит не в точке приложения силы удара, а в системе двоякого рода сил, или в работе; принцип ритма строки — в принципе превращения энергий, в работе этих энергий, а не в кинетике теоретических представлений; кинематическое представление тонического метра зависит от динамического представления о целом, как замкнутой системе толчков и межсловесных потенциалов к ним.

Вот чего не понимают наши скандаторы.

И не понимают, что динамическая основа тонического стихосложения не только голосовая щель, или гортань, а весь легочный аппарат дыхания; поэты-ритмисты *дышат правильно, дышат осмысленно*, а не бессмысленно; тонический размер дан в *тону́се* дыхания и через него связан с тоном сердечного толчка; это — переменный пульс, а не мертвый удар свинцового шара, к которому прибегают «скандаторы»; качественная же тональность тона, не вскрытая учеными, есть сила напряжения, «плюс» характер напряжения, зависящий от гласной или полугласной (при «э» голосовая щель иначе напряжена, чем при «и»); в будущей фонетике должны изучаться и кривые звуков, изучаемые, например, инженерами — спецами, стоящими при телефонном деле.

Не говоря о том, что все эти вопросы за тридцать земель от проблем, связанных с тоническим стихосложением, эти проблемы и не осознаются в связи с реальным принципом стиховедения; вот уже воистину неисписанный белый лист, на котором крупно написано: «*Основы тонического стихосложения*»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Не упрекаю стиховедов в том, что они *не знают*, что есть тоническое стихосложение, а упрекаю в том, что они делают вид, что знают.

И стиховеды, и публика полагают, что им известно, что это такое; и одинаково заблуждаются. «Царское платье» Андерсеновской сказочки!

Загаданная строка, опознаваемая из скандировки, как ямба ( — — ) «Навуходоносор сказал»; по принципу скандировки; слово «Навуходоносор» получает 2 насильственных ударения.

В действительности рельеф ударений слова «Навуходоносор» в схеме силы ударов таков: — || — — || — ||; взяв аналогию с античным метром, мы условно можем его приравнять с *триподией* (трехстопием).

Но тут-то мы попадаем в то неудобное положение, что аналогия со слогом и стопою проведена между нашим и античным метром, а аналогия между «состоищем» никогда научно не проводилась.

Меня, конечно, где-то уж упрекали, что я эту аналогию провожу; я — не провожу, но гадаю лишь там, где неразгадано; и когда говорю «диподия», то всегда мысленно присоединяю «при допущении, что диподия имеет то-то и то-то».

Реальная запись строки «Уж отворял свой вас-исдас» (Евгений Онегин) такова:

— — — — — || — — — — — ||

Конечно, это столь же условная запись, как следующая:

— — || — — || — — || — — ||

В первой записи взяты на учет реально слышимые 2 ударения; во второй — попытка схематично изобразить силы ударов. В первой записи строка состоит из 2-х пэонов; во второй — из четырех ямбических стоп, в которых две сильных стопы подчиняют себе две слабых; тогда это — две ямбических диподии; когда я говорил в терминах «пэон», «пиррихий», мне возражали: «Вы рассыпаете ямба!» Желая не рассыпать ямба, я говорил: «Диподия!» И опять-таки возражали: «Где вы нашли диподию?» В обоих случаях я говорил: «допустим, что — пэон», «допустим, что — диподия»; надо было что-то допустить, чтобы отметить строки: «Его | пример | другим | наука» и «Навуходоносор || сказал» в пределах так называемого ямба звучат — иначе же; и для изучения инакозвучаний надо же допустить условные отметки; «допустим, что то-то и то-то», отметка — не определение, не проповедь своих систем, а допущение, которым распо-

ряжается всякий точный исследователь; не «пэон», не «диподия», а... опять-таки назовем, ну хоть «царем Горохом».

Неужель эти азбучные приемы опытного исследования надо объяснять взрослым людям, да еще профессорам? Если никак не оговорить, тогда остается одно: отрицать пэоны, пирихии, диподии, слоговые группы и прочие реальности и жарить методом скандировки:

Мойдя дьяса мыхче стныхпра вил  
Когда невшу ткуза немог.

По крайней мере твердо.

В ответ на что, позвольте и мне, раскрыв «Вечернюю Москву», заскандировать:

На óсновáний  
Постáновлénия  
Правítельствá.

Что же, — прекрасный ямб!

Сумма всего того, на что принято закрывать глаза прибеганием к скандировке и к метроному, и составляет ударную особенность тонического строя стихов, расщепляемого двояко прокрустовым ложем иных теоретиков, как «метрико-тонический» и как «силлабо-тонический»; с теми же пустыми основаниями можно еще и не эдак назвать, а например, построить формальную теорию «силлабо-метрического» стихосложения.

Кроме того.

Вводя античное понятие «*метр*», вводят с ним и понятие «*ритм*», нисколько не оговаривая, что в эпоху Аристоксена музыка и поэзия еще не разошлись так, как они разошлись потом; теперь музыкальный ритм уже вовсе не то, чем он был в эпоху Аристоксена; с тех пор выросло гигантское новое искусство, имеющее градацию форм; музыка.

С другой стороны: вне музыки самое понятие «*ритм*» в работах ученых, физиологов, психологов и философов получает несравненно более широкую формулировку, сближающую его с понятием стиля; пишут исследования о ритме в изобразительных искусствах; с изменением представлений о ритме: 1) в измененной после Аристоксена музыке, 2) в поэзии, с изменением этих представлений и в формальной

и в реальной общей эстетике — самое понятие «ритм» из данного когда-то превратилось в загаданное.

Его надо найти; он — целеустремление; этого не оговаривают с достаточной решимостью стиховеды; и если в их представлениях я распыляю в ритме понятие размера, то я возвращаю им обвинение; они или без всякого достаточного основания ставят знак равенства между ритмом и метром, не выкинув понятия «ритма», как вовсе ненужного им в их метрике; или они не ищут формулы своего ритма в сочленении с классификацией ряда формул ритма, данных сферой всего искусства, а не только одного участка его.

Или ритм давно перерос архаическое представление о нем и это нужно внятно оговорить, или ритм давно всосался в метр, стал ему имманентным; тогда его нет, но есть метр. Зачем же стиховеды пользуются двумя понятиями для одной явления?

Из такой двойной истины ничего не вырастет, кроме «средних веков»; и ритм — атавистический хвостик, подобный фавнову, находимый под фалдою приват-доцентского сюртучка, — существующим, но... стыдливо укрытым.

Я бы мог дать ряд школьных определений ритма и метра для формулировки отношений меж ними; пустые определения не интересуют меня. Тем не менее: на одном вкратце остановлюсь; заранее оговариваюсь: определение — в пределах наших скудных еще знаний о ритме, ибо он — загадан еще.

*Метр — форма чередования элементов стиха во времени, устанавливаемая путем сложения элементов.* Если элемент стопа, строка — сумма стоп; если строка — сумма строк стихотворения.

Понятие о ритме слагается в обратном ходе размышления; берется не градация сумм, а градация частных, или продуктов деления; стопа в строке и стопа в отдельности — две различных познавательных данности; стопа в строке определяется *взаимодействием* всех стоп друг на друга; тут открывается принцип функциональной зависимости; в метре понятие стопы — всеобщее понятие; древний папаша Кант заметил бы: когда мы мыслим стопу в метре, мы подводим ее под математическую категорию «*всеобщего*»; когда мы ее мыслим в ритме, мы подводим ее под категорию «*взаимодействия*»; там — механический принцип;

здесь — динамический; в последнем она берется в синтезе стоп, обнаруживая в нем новое свойство, не обнаруживаемое в метре; изживается, так сказать, химия стоп.

Часов однообразный бой.

Можно дать ряд условных записей для строки: каждая правильна под своим углом зрения: 1)  $\smile \perp | \smile \perp | \smile \perp | \smile \perp$ ; 2)  $\smile \perp | \smile \smile | \smile \perp | \smile \perp$ ; 3)  $\smile \perp | \smile \perp | \smile \perp | \smile \perp$  и т.д.

И можно записать строку в «химии» живого слова, имеющего интонацию:

$\smile \perp | \smile \smile \smile \perp | \smile \perp$

Означенная совокупность не укладывается в механике метра; действует в ухе не всеобщая стопа « $\smile \text{—}$ », а взаимодействие всех стоп друг в друге. Что это? Ямба?

Материально химический агент здесь — живое слово.

Я не далек от истины, формально определяя метр суммой элементов, а ритм — наименьшим кратным их.

*Ритм есть наименьшее кратное.*

В ритме стопа подана в живой ткани сплетения их, в комплексе, которого целое — фигура, стиль, композиция; он — соотношение потенциальных энергий «пауз» (межсловесных промежутков) к силе ударов; всеобщий числовой знак стоп (3 для ямба:  $1 + 2 = 3$ ) становится дробным отношением уже в двух стопах:  $(1 + 1\frac{2}{3}) + (1 + 2\frac{1}{2})$ , тогда имеем знак целого в ритме  $\frac{3}{3} + \frac{5}{3} + \frac{3}{2} + \frac{5}{2}$ ; наименьшее кратное — «6», а не метрическое «3»; дробное отношение первой стопы, умножаемое на «2»; второй — на «3»; «2» и «3» ритмические, так сказать, характеристики, меняющие метр стоп в их ритм.

Ритм — итог соотнесения всех стоп друг к другу в нашем слуховом восприятии; метр не имеет никакого отношения к действительному отношению: к синтезу в ухе; метр — аритмичен; аритмия его выявления, или дефект уха, — есть скандировка.

Метр — статистический анализ элементов восприятия для каких угодно статистических целей, но целей, не имеющих никаких отношений к стиху, как художественной форме; анализ песка, строения волокон деревянной ткани и стиха даст одинаковые статистические результаты и одинаковое среднее число их: всеобщее число.



Ритм и есть само эстетическое восприятие: *ухо в слухе*, а не ухо, заклепанное ватой.

Таково точное, условное и в этом смысле пустое понятие ритма; оно нам важно лишь как предваренье в нашем пути: *конкретно ощупывать ритм*.

И уже исходя из этого предваренья мы хорошо знаем: ритм не укладывается в систему существующих костяков, как не укладывается в них птеродактиль, существующий в птицах и в ящере: одновременно; не лежит прямо в *волке* моська и пудель.

Ритм данного стиха — филогенетический процесс его восстания в интонации; он не ямб, не хорей, не анапест, ибо размеры уже — *преформации*, как жаберные дужки в зародыше человека (знак древней жизни его) во взрослом не имеют никакого отношения к легкому, как органу дыхания, а к жевательному аппарату, к челюстям; и *жёвом* скандировки не откроешь ритма, ибо он — дыхание легких.

Вот почему: если в древности, отраженной в Аристоксене, источник ритма и лежал в музыкальных законах, они, эти законы, преформированы в метр и только метр; объяснять метром дыхание ритма, — объяснять легкие челюстями.

Ритм — соотношение комплекса строк (разновидностей вида) *в их массе, как социальном целом*.

Математический комплекс, изобразимый графически, есть фигура, геометрическая композиция; уравнения высших степеней разрешимы не в алгебраических радикалах, а например, в икосаэдре.

Если ритм — стилевая композиция целого, то и четыре стопы а, б, в, г — лишь тогда соотносятся в ритме, когда числители дробного отношения стоп будут умножены на им соответствующие числа.

Ритм есть развертываемая в линии времени диалектика композиционной фигуры всегда данного целого, этого вот стихотворения, написанного таким-то размером, а не ямба, анапеста, хорей, как такового.

Говорить «*ритм ямба*» можно лишь в очень условном смысле, требующем оговорок, ибо в ямбе, понятом как всеобщая форма, *никакого ритма нет и быть не может: есть метр*.

Вследствие нечеткости усвоения даже этих отправных простых, предварительных истин, приходится иной раз вы-

читать рассуждения о том, что в каком-то совершенно условном для тонического стихосложения ямбе, как таковом, есть какой-то совершенно немыслимый ритм; говорить так — все равно, что утверждать: «Я жую легкими, а дышу челюстями».

## 2. Особенности тоники русского языка

Мой показ кривой ритма сплетает ход рассуждений моих с тезою «Символизма» в том, что эстетика *«должна отказаться от общеобязательных оценок; ее задача — выведение принципов, как связей эмпирических гипотез...; гипотезы ее — индукции из эмпирических законов»*<sup>1</sup>. Это заявление освобождает меня от ряда определений, преподаваемых, как правила; пока нет опытной выверки *«правила»*, — лишь навыка традиций, часто сидящих на двух, несводимых друг к другу явлениях (слухового факта и транзитной визы «Средние века»), — я с ним, как опытный исследователь, не обязан считаться. Этим и устанавливается мой подход к ритму.

Что есть метр? На это отвечает анализ античного стиха; что есть ритм — вполне неясно, когда читаешь наших метриков. Поэтому 17 лет назад я был вынужден все определения ритма считать условными; и когда сам говорил о ритме, то говорил о *«ритмических элементах»* — не более; не о целом организме, а о следах пальцев этого организма на клавиатуре размеров, как бы колеблющих чистоту метрического костяка; такое определение ритма через *«не»* — допустимый момент в диалектике исследовательского приема; и, разумеется, оно — не формула; весь *«Символизм»* лишь момент с естественным — *«продолжение следует»*; и не моя вина, а вина издателей и кругов, интересующихся этими вопросами, что *«продолжения»* не последовало, хотя я 17 лет живо работал.

Прочитывая возражения на мои *«теории»*, которых нет у меня, я часто им аплодирую: *«Браво»* и *«бис»!* Возражения эти — лишь диалектика, вытекающая из момента *«тезы»* начала моей работы; возражатели указывают на *антитезу* (мою же), с которой во многом я был согласен еще

---

<sup>1</sup> «Символизм», стр. 234.

с 1910 года, ибо с 1912 года я работал над *синтезом*, над *кривой* ритма, имея в правой руке тезу «*Андрея Белого*» эпохи «*Символизма*», а в левой — *антитезу* (например будущего профессора Жирмунского) и посильно сливая их в синтез (сюда смотри приложение: «*К вопросу о слуховой записи*»).

В «*Символизме*» я пытаюсь систематизировать многообразие строк ямба, произносимых реально с пропусками ряда голосовых ударов (вопреки метру); у Пушкина в пятистопном ямбе существуют, например строки, произносимые так:

— — — — — — — — — — —

Совсем не важно, как ономенклатурить это явление, — как появление пиррихий, пэноподобных форм или двустопий, трехстопий (как например — ⊥ — — | — ⊥ — ⊥ — —); важно отметить факт; если назвать этот факт, как назвал Тредьяковский, появлением стопы «*пиррихий*», то почему «*пиррихий*», а не «*пэон*»? Приводимая строка могла бы быть записана так: 1) пэон четвертый (— — — ⊥); 2) пиррихий (— —); 3) пэон четвертый (— — — ⊥); если же вместе с Ломоносовым отрицать «*пиррихий*» и вместе с тем самому писать стихи с неударными стопами, так надо допустить диподийность строения<sup>1</sup>; но, повторяю: все эти допущения и недопущения суть без реального эксперимента — словесное бильбоке; для ощупи факта они не значат; и факт одинаково отмечаем как «— — — ⊥» и как «— ⊥ — —» (диподия).

Если разноударность (или неударность) есть, то есть и материальная причина, ее вызывающая; и это — реальное слово; и — слово отделяющий промежуток, не позволяющий из «*дух*»'а и «*от-рицанья*» производить о синтезе «*рицаний духоты*».

В русском языке по сравнению с немецким и английским преобладание многосложных слов, особенно подчеркивающих 1) рельеф ударений, 2) межсловесный промежуток, превращаемый многосложностью в малую паузу; он не играет роли в строках «— — — — — — — — — —» («*Мой дядя самых честных правил*»); и он играет роль при появлении многосложного: «*Часов однообразный бой*»; здесь после «*часов*» интонация образует «*тире*»: «*Часов — однообраз-*

<sup>1</sup> На эту точку зрения склоняется Ф.Е. Корш, Вячеслав Иванов и ряд других исследователей.

ный бой»; однообразность боя подчеркнута 1) дыханием, 2) логическим ударением; но у лучших поэтов дыхательное и логическое ударение совпадают; интонация — явление физиологическое, а не субъективно аллегорическое; лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма.

В немецком языке мало слов, подобных «нечеловеческий» (6 слогов), «однообразный» (5 слогов); и нет словосочетаний, подобных следующему: «томительными размышлениями» (5–6 слогов); скопление таких слов в стихе — факт кричащий, оригинальный, присущий русскому языку; он-то и превращает межсловесный промежуток в паузу; и этим усиливает, повышает силу удара ударного слога; в немецком языке главная масса слов суть одно- и двухсложные, трехсложные; четырехсложные чаще всего составные слова, не теряющие ударений: «Ин брjодерсфjерен вjттгезjнг» (Гёте); вот почему в немецкой тонике и не могли остро волновать вопросы о неударности и длительности словоразделов<sup>1</sup>; немецкий стих, так сказать — более ровное плоскогорье; русский стих — более зигзагистый, кряжистый, с ущельями меж зигзагов.

В этом — прелесть нашего стиха, его богатство; и стягивать его в немецкий крахмальный воротничок метра и нелепо, и безвкусно; в усилении межсловесного промежутка до малой паузы (в случае многосложного слова) повышается потенциальная энергия интонации; и оттого увеличен интонационный удар (размах, или — кинетическая энергия); пауза несет потенциальную энергию, аналогичную вдыханию; удар есть ею обусловленный ветер выдыхания.

Русский стих, весь — воздух и ветер, который не заключить в «скандаторий», как в водопроводную трубу; наоборот: тяга к ударностям в немецком языке есть особенность его ритма, ибо она зависит от состава живых слов языка; многосложные там организованы по типу нашего: «жjли-бjли».

Повторяю: когда ритм строки в живом чтении есть одновременно и его метр, как в типе строки  $\cup - \cup - \cup - \cup -$ , то ударения относительно уравновешенней; и амплитуда скачков разреза меж словами равна пространству одного слога; она либо есть « $\cup | -$ », либо « $\cup - |$ »; т.е., она либо

<sup>1</sup> Здесь ритм переносится к игре степеней ударности: Fr. Sagan: «Deutsche Verslehre».

в разрезе совпадает с разрезом стоп («его | пример | другим | наука»), или — не совпадает («но бо | же мой | кака | я ску | ка»); здесь промежуток — еще не пауза; при скоплении неударных слогов фактически мы встречаемся с амплитудой разреза, равной трем слогам:

Часов ||| однообразный || бой.  
Томительная || ночи повесть.

Здесь уже межсловесный разрез — малая пауза, могущая четырежды оттенить интонацию:

) — | ) ) ) — ) — (1)  
 ) — ) | ) ) — ) — (2)  
 ) — ) ) | ) — ) — (3)  
 ) — ) ) ) | — ) — (4)

В принятой мной номенклатуре я эти четыре формы называю: формами «а», «b», «с», «d»; с ними фактически и приходится работать исследователю; учет на паузу — необходимый поправочный коэффициент при счислении строк одинакового динамического строения, но разной паузы; но — вместе с тем: строки одинакового удара, но разных пауз, не суть разные строки, но лишь разновидности того же вида строки; для возможности счисления эта оговорка необходима; поэтому номенклатуру Шенгели<sup>1</sup> принимаю с этою оговоркою.

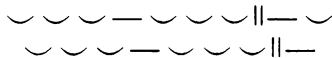
Теоретически возможен и большой паузный контраст, фактически отсутствующий у русских лириков:

) — || ) ) ) ) —  
 ) — ) ) ) ) ) || —

<sup>1</sup> В «Символизме» я обратил внимание на паузные формы, но лишь после «Символизма» с ними работал, вводя их в обиход записи; прекрасная номенклатура строк с принятием на учет малых пауз всюду проведена в работах Шенгели (например: см. его «Трактат о русском стихе», Одесса, 1921 год). Употребляя термины то «паузная форма», то «словораздел», я разумею те же формы, с которыми приходится считаться стиховеду, независимо от принципиального вопроса: «Есть ли словораздел — пауза?» Если бы даже психофизиологи и не установили в «паузах» остановки, сосредоточения на моментах вдыхания и т.д., остается факт переживания этих разрезов поэтами и декламаторами, как пауз, до действительных, подчеркнутых пауз в процессе чтения многими поэтами в иных словоразделах; так читали стихи: Брюсов, Есенин, Маяковский, Клюев, я и т.д.

Амплитуда контраста равна тут 5 слогам.

Необыкновенно насыщен паузами русский стих; здесь возможны, например, — подобного рода ходы:



Здесь первые части строк звучат, как трехстопия:

Перетопатываем || годы  
И утопатываем || в тьмы.

Установив для начала четыре формы пауз («а», «b», «с», «d»), я обратился некогда к сотрудникам бывшего нашего ритмического кружка с просьбой разглядеть и систематизировать 12 главных случаев пауз в четырехстопном ямбе (три стопы на четырех паузных формах); тут пришлось рассмотреть два главных случая: 1) что есть пауза в случае неударности первой стопы («Передо мной явилась ты»); 2) что есть случай скопления более чем одного разреза между двух ударов, нарушающих чистоту деления форм на «а», «b», «с», «d»; в «Символизме» я этот случай назвал случаем нечистой паузной формы: например: «Играла | предо | мной»; в 1910 году ритмический коллектив, в котором работал я, блестяще разрешил случай с «нечистотой», показав, что в случае двух межсловесных разрезов на пространстве трех неударных (— ◡ ◡ ◡ —) из двух разрезов один паузно доминирует, как «а», «b», «с», или «d», а другой разрез лишь умаляет чистоту формы, подавая ее с указателем другой формы; т.е. форма «а», например, (— || ◡ ◡ ◡ —) может «b»-изироваться (— || ◡ | ◡ ◡ —), «с»-изироваться (— || ◡ ◡ | ◡ —), «d»-изироваться (— || ◡ ◡ ◡ | —), например: «Передо | мной»; здесь род паузы — «а», ибо «передо» есть проклитика; и тем не менее разрез «d» — налицо; теоретически всех разновидностей пауз в четырехстопном ямбе более двенадцати;  $3 \times 4 \times 4 = 48$ ; в случае более чем двух разрезов обычно третий разрез не ощутим для уха: «И (I) не || из | дома»; здесь разрез после «И» — не слышен; производить дальнейшую номенклатуру третьего разреза есть занятие почти праздное (все равно, что расщепливать конский волос).

Работа ритмического кружка в 1910 и 1911 годах блестяще разрешила вопрос о словоразделе (паузе) и вопросы

в связи со спорностью чтения ряда строк, где возможен был субъективизм в чтении (вопросы повышенной ударности, ударности, полуударности, неударности); оказалось, что если уточнить разгляд любого спорного места строки, субъективизм интерпретации упраздняется; и грамматический или фонетический смысл укажет на чисто реальную основу прочтения; в этом отношении русский стих оказался удивительно реалистичным при всей кажущейся капризности интонаций; мы в 1910 годах уясняли себе реальные основания для установки *энклитик* или *проклитик* русского языка, т.е. слов, теряющих ударение и от этого связывающихся с предстоящим и последующим ударным словом. След этой коллективной работы «Кружка», — имеющийся у меня регистр указаний<sup>1</sup>; были выяснены основания считать, например, союзы «и», «не», «ни», «да» (в значении «и») проклитиками, что очень важно для установления, например, паузной формы; такую же скрупулезную работу «Кружок» произвел в выяснении характера *спондеев, хореев*, пауз, цезур, ритмических фигур и т.д.

В «Символизме», до пользования итогом работы «Кружка», я не мог быть безгрешен; после уточнений, произведенных «Кружком», случаи, когда мне приходится одному разрешить способ записи, — редки до крайности; в более чем 99 случаях из 100 я твердо знаю, что я отмечаю в записи и — как отмечаю; ошибки в счислении моей записи редки в трудных строках и обыкновенно колеблются в пределах

---

<sup>1</sup> Ритмический «Кружок» возник к жизни в 1910 году после моей лекции «Лирика и Эксперимент», когда ко мне явились представители молодежи с предложением работать вместе над уточнением номенклатуры «Символизма», уже появившегося в печати. Среди 15-ти участников «Кружка» укажу на тех, кому я более всего обязан в совместной работе: прежде всего выделилась тройка удивительно добросовестных и чутких ритмистов: таковым оказался проф. А.А. Сидоров (тогда — студент), покойный В. Шенрок, С.Н. Дурылин (впоследствии — священник); бесконечно многому обязан покойному А.А. Баранову-Рему (о нем — впереди) и тонким указаниям интонационного порядка такого знатока греческого стиха как В.О. Нилендер; среди деятельных участников «Кружка» укажу на П.Н. Зайцева, Е.Н. Чеботаревскую, В.Ф. Ахрамовича и др. В постоянном контакте с нами работал и Сергей Бобров; на одном из заседаний «Кружка» присутствовал А.А. Блок.

от 0,1 до 0,2, что при редкости строк, вызывающих сомнения, не может изменить характер кривой ритма, но лишь ее слегка ретушировать («чуть» умерить подъем, «чуть» углубить падение линии).

В «Символизме» я не вел статистики паузных форм; в последующих работах в местах *пиррихия* или хорей я вместо «точки» ставил букву паузной формы; о последних можно было бы указать много интересного; так, в статистике употребления пауз девятнадцатое столетие отмечено обилием паузных контрастов между формами «b» и «c» (в случае неударности одной и той же стопы); таков Пушкин:

Погиб и кормщик || и пловец («b»)  
Лишь я, таинственный || певец («c»)

Этот контраст усилен символистами (Блоком, мною, Ходасевичем) и следующими за ними в контраст между «a» и «d»:

Душа || потрясена моя («a»)  
Похрустывает || в ночь валежник («d»)

Паузные формы «a» и «d» стали чаще в хорейх и в ямбах:

И вдруг || зарозовел широко («a»)  
Зашелестел || затрепетал («a»)  
(Санников).

Но и в этом учащении паузных форм «a» и «d» поэтами нашего времени (от символистов до пролетарских поэтов) предшествует Тютчев, уже играющий контрастом пауз в стиле поэтов XX-го века.

Часов || однообразный бой («a»)  
Томительная || ночи повесть («d»).

Роль малой паузы подчеркнута двудольниками (хореем, ямбом) лишь в случае неударности; но роль малых пауз в трехдольных размерах определяет ритм в большей степени, чем стопы с отягчениями (кретик, бакхий и др. стопы); почему-то об этом кричащем факте стыдливо молчат наши



метристы; и опять-таки: Шенгели правильно берет на учет этот важнейший фактор ритма трехдольников<sup>1</sup>.

В самом деле, почему говорят о *бакхиях* в трехдольниках и молчат о необычайном изяществе и многообразии паузного дыхания? Ведь здесь оно — фактор, играющий еще большую роль, чем неударность в ямбе. Полагая морфологию форм тем же приемом, имеем:

$$\begin{aligned} \text{—|} \smile \smile \text{—} &= \text{«a»} \\ \text{—} \smile \text{|} \smile \text{—} &= \text{«b»} \\ \text{—} \smile \smile \text{|—} &= \text{«c»} \end{aligned}$$

«D», разумеется, будет редчайшей формою, поскольку неударность здесь редка.

И тогда имеем запись разрезов:

Вот   он    ряд    гробовых    ступеней	= с а а
И   меж нас    никого.    Мы   вдвоем.	= а а а <sub>б</sub>
Спи   ты,    нежная    спутниц    дней,	= с <sub>б</sub> с с
Залитых    небывалым    лучом.	= а а b
Ты   покоишься    в белом    гробу.	= а <sub>б</sub> с а
Ты   с улыбкой    зовешь:    не буди...	= а <sub>б</sub> b а
Золотистые    пряди    на лбу.	= а с b
Золотой    образок    на груди.	= а а а <sup>2</sup>

Справа идет паузная разметка; слева — фотографический снимок с паузных форм; вы видите, что здесь нет ни одной равной строки; можно снимок с ритмических элементов представить реалистичнее, с поправками на отягчения; например, выявить кретикоподобную форму первой стопы первой строки: «Вóт он — ряд» (— ◡ —); или — кретик первой стопы третьей строки «Спí ты, нéжная». Я в моей записи эти кретикоподобные формы отмечал, обводя паузную форму стопы кружочком; но скажите, положи руку

<sup>1</sup> Очевидно, и здесь надо ткнуть носом в кричащее явление, чтобы «профессора» в течение десятилетия жевали это явление в десятках книг, сев верхом на ткнувшего и подстегивая того, на ком они верхом едут щипками всевозможных «прей».

<sup>2</sup> Делаю разметку латинскими буквами; указатель при паузе — поправка на форму нечистоты.

на сердце, чего больше в этом восьмистишии: дыхательных, паузных перебоев, отчетливо слышимых, или отягчений?

Два отягчения и 24 паузных формы, слагающих каждую из 8 строк индивидуально. Разве не кричит ритмический контраст в двух строках?

Золотистые пряди на лбу.  
Золотой образец на груди.

Почему же об этом кричащем явлении ритма трехдольников молчит проф. Жирмунский, так много спорящий против засилий «теории» Белого в своей почти трехсотстраничной книге «Введение в метрику»? В § десятом («Трехдольные размеры») все только речь об отягчениях да о том, как называет эти отягчения «*терминология Белого*»; не важно, профессор, — как, где и что; как бы ни назвать, лишь бы отметить; но отметка отягчений, повторяю, — вторичное дело; первое дело указать на *первый* признак ритма трехдольников, ибо в нем — весь стиль ритма; и об этом кричащем факте стиля — молчок!<sup>1</sup>

Возвращаясь к паузным формам ямба, скажу, что в двух смежных строках одинаковой ударности, но паузного контраста, этот контраст значительно менее динамического контраста; и если контраст двух разнородных строк принять за единицу, а совпад за ноль, то в поправке на паузу я руководствовался следующим соображением; если бы осуществить контраст пауз, не встречающийся практически, с амплитудой в пять слогов —

— || — — — — — —  
— — — — — — || —

— то строки звучали бы как разноударные, ибо перемещение паузы во второй строке на пять слогов настолько бы деформировало первый и второй удары, что разноударность кричала бы; например, строка «Томи-тельнейшими бы снами» совсем иной динамики, чем строка «И он перед переплетением». Принимая в этом случае абсолютный паузный предел за *контраст*, равный единице, мы фактически стоим перед учетом паузного перепрыга через один,

<sup>1</sup> Только Шенгели дает чрезвычайно интересную статистику слово-разделов трехдольника с очень важными экскурсами в истории размера (например, увеличение словораздела «с» у модернистов).

два, и, максимум, три слога (тоже редкий случай); итак: деля теоретический перепрыг через 5 слогов, равный допущенной единице, на пять слоговых частей, мы получаем поправку на смежную паузу, равную 0,2 (перепрыг через слог) при перепрыге через два слога — 0,4; через 3—0,6<sup>1</sup>.

Эти простенькие рассуждения запомним; они нам понадобятся, когда мы будем говорить о принципе счисления.

Еще замечание: в ритме двухдольников превалирует роль удара; подчеркнута актуальность ударов, рельеф ударов, т.е., кинетическая энергия ритма; в трехдольных размерах — потенциальная энергия паузного жеста; трехдольник — женственнее и весь основан на минах пауз; двухдольник же — мускулистее и актуальнее. И в четырехстопном ямбе первая диподия допускает большее разнообразие в динамике ударов; (здесь ряд ходов): 1)  $\curvearrowright$  —  $\curvearrowright$  — 2)  $\curvearrowright$   $\curvearrowright$   $\curvearrowright$  — 3)  $\curvearrowright$  —  $\curvearrowright$   $\curvearrowright$  4) —  $\curvearrowright$   $\curvearrowright$  — 5) — —  $\curvearrowright$   $\curvearrowright$  6) — —  $\curvearrowright$  — и т.д. Во второй диподии отсутствуют формы « $\curvearrowright$  —  $\curvearrowright$   $\curvearrowright$ » и «— —  $\curvearrowright$   $\curvearrowright$ »; крайне редки формы 4, 6-я... Ее обычный удел две формы: « $\curvearrowright$  —  $\curvearrowright$  —» и « $\curvearrowright$   $\curvearrowright$   $\curvearrowright$  —». Первая диподия 4-стопья — динамическая диподия; зато в ней беднее паузные формы, которые очень многообразны во второй; вторая — диподия паузная; оба полустрочия — не обратимы. Строка — неделимое целое в них.

---

<sup>1</sup> Яснее станет неслучайность поправки, если исходить из факта слуха, что минимальный слуховой контраст не есть перепрыг в смежной строке, в соответствующей стопе, словораздела на один слог, а встреча в соответственных словоразделах двух случаев паузной нечистоты, как то: «— ||  $\curvearrowright$  |  $\curvearrowright$   $\curvearrowright$  —» и «— |  $\curvearrowright$  ||  $\curvearrowright$   $\curvearrowright$  —»; в моей терминологии первая форма, «a», вторым, подчиненным словоразделом в месте «b», «b»-изируется, так сказать, а вторая форма, «b», «a»-изируется; формы обратимы в указателях; указанный случай двух словоразделов есть предел различения нюанса: «Он | встал | ли || передал (ли)» и «Он встал, || он | передал (ли)»; паузная поправка здесь — половина 0,2, т.е. 0,1; поскольку это — минимально слуховой нюанс, я его отмечаю минимальной поправкой в пределах первого десятичного знака (со вторым знаком я не оперирую); см. об этом в приложении первом.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### 1. О кривой ритма

Кривая ритма — графическое выражение перманентной смены слуховых совпадений и контрастов строк в их соотношении друг с другом; целое этого соотношения и есть кривая, или — композиция ритма. В эпоху «Символизма» у меня не было способа соотнесения индивидуумов ритмического ряда, ни достаточно реальной ошупи строки, как неделимого единства; и я ошибочно брал таким единством сперва стопу, впадая в грех традиционной метрики, потом диподию (  $\cup \cup \cup \perp$ ,  $\cup \perp \cup \cup$ ,  $\cup \perp \cup \perp$  и т.д.); отсюда интерес к статистике элементов (ритмоносителей) и сложенных из них фигур; интерес к фигурам и ходам ритма расширялся в интересе к мелодиям ритма; но эти мелодии брались, так сказать, вырезанно из всей системы строк, да и не все ритмические фигуры были взяты на учет; но уже по этим, все еще элементам (стопным аккордам, так сказать), можно было четко изучать сравнительную анатомию проявлений ритма у поэтов; строка, ее тип, не бралась мною, как неразложимое целое.

Уже в 1910 году из работ нашего ритмического кружка вытекало с ясностью, что ритмический индивидуум есть строка (не стопа, слог или диподия); она есть та целая нота, которая, например, в строке 4-стопного ямба представлена, как комбинация восьмушек с шестнадцатыми долями, если ее брать тактом, или она — четырехтактовое целое и т.д.; естественно, что с той поры я брал в основу разгляда строку, как таковую, а не особенности той или иной стопы ее.

Понятна эта ошибка; ведь строка ямба не была четко ошупана до меня; мне пришлось с головой уйти в пучину неисследованного многообразия, которое стало возможно систематизировать лишь через несколько лет; возвращаясь к тому, что сделано исследователями за столь короткое время, чувствуешь удовлетворение; меня искренне радуют работы Шенгели, с достаточной четкостью и с железной убедительностью проводящие принцип систематизации вариаций строки.

Все то, что я писал в *«Символизме»*, требовало громадного уточнения слуховой записи; и этим уточнением была работа нашего коллектива, после которой, конечно, цифры статистики *«Символизма»* менялись; приходилось ряд неударных стоп в ямбе, напр., стопу с «еще», переоценить, как ударные, и обратно; и всякий раз на основании весьма веских фонетических, лингвистических и грамматических измерений и взвешиваний слова; но соотношение статистических рубрик оставалось тем же (так оно осталось и по сие время); скажу прямо: одному человеку при всем развитии его слуха не удастся точно установить все ритмические отметки уха; я и по сию пору в моей слуховой записи пользуюсь составленным участниками кружка регистром<sup>1</sup> указаний; этот регистр несколько суживает диапазон неударных; но такое сужение имеет веские основания; принимая во внимание, что канва целого есть все же метрическая форма, мы ряд слов, которых одна группа доводов заставляет считать неударными, а другая ударными, если доводы эти равны, считали за ударные; *«полуударные»* слова подчиняются закону мимикрии метра; мы их считали за ударные, где можно, чтобы не склонять слуха к неумеренному и интонационно недостаточно мотивированному нарушению метрической схемы; пришлось, например, сделать оговорку о личных притяжательных и относительных местоимениях, неударных на неударном слоге, что они суть ударные на слоге ударном; но, наоборот, иногда ясно ударные становятся неударными; например слова, «стало» и «быть» в словопроизводстве «Он стало быть пошел» — суть неударные. В целом ряде уточнений сомнительных случаев чтения, после которого эти не столь

---

<sup>1</sup> Смотри: «Приложение» № 1.

частые случаи стали несомненными в 80%, регистр слуховой записи не мог не изменить цифры статистики «Символизма», за которые я держусь, ибо, повторяю, соотношение цифр, пропорционально везде уменьшаясь в суммах, осталось тем же<sup>1</sup>.

Повторяю: я вовсе не собирался оставаться в стадии статистики и описания сырья и выдвигал необходимость найти принцип графической записи; так, например, я подчеркивал нашему «Кружку» неудобство предполагаемой в «Символизме» записи в том отношении, что наличность строки строения « $\smile$  —  $\smile$  —  $\smile$  —  $\smile$  —» разрезает мелодию ритмических элементов на отдельные отрезки; но я прекрасно знал, что строка, соответствующая схеме метра, есть прекрасное орудие ритма, ибо ритм — не в строке, а в соотношении всех строк<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Когда я смотрю ни статистические таблицы Шенгели, я одновременно радуюсь и тому, что он отмечает те же явления, что и я; но я должен сказать, что в его статистике всюду увеличены суммы неударных, вероятно, от отсутствия достаточного уточнения слуховой записи.

<sup>2</sup> Как же я был удивлен, когда прочел у проф. Жирмунского в его «Введении в метрику» нижеследующее: «Недостатком графического метода, предложенного Белым, является... невозможность отмечать рядом с „пропусками“ ударений не менее существенные... „отягчения“» (С. 40). Прочел, и удивился: почему же не дает возможности мой «метод» вести подобного рода записи? Ведь графики мои, столь удобно охватывающие рельеф пирихийев, — для них, только для них и придуманы; для отягчений ничего не стоит завести графики отягчений; «натура» позволяет ведь фотографировать себя в профиль, с фаса, сзади, «ан трау кар» и т.д. Мои «графики» не суть «графический метод» в общепринятом научном смысле, предполагающий систему осей и кривую, а эмпирический бюллетень особенностей, отбор их; слуховая запись может слагаться из 10-ти график и более: графики для цезур, для аллитераций, спондеев, пауз, пирихийев; в них упорядочивается научный журнал явлений; какой же они «метод»? Графический метод в обычно научном смысле всегда предполагает абсциссу, ординату и отложение чисел на них; его-то я и предлагаю в данной статье; он-то и есть целеустремление «Символизма». Если я в «Символизме» называю мои эмпирические фотографии особенностей «графическим методом», то я разумею лишь удобнообозримый журнал; это «лапсус лингвэ», а не претензия на научность. Это означает: так можно обозримо регистрировать вот такую-то особенность; это предварительный прием. Проф. Жирмунский спутал бюллетень с научным методом.

На одном, незабываемом для меня заседании нашего кружка член кружка покойный А.А. Баранов (Рем), математик, поэт и «*ритмист*», показал нам любопытный способ счисления строк, вызвавший оживленные толки, но скоро забытый автором, нашими ритмистами и мною; это было в 1910 году; лишь впоследствии в 1912–1914 годах я, вернувшись к проблемам ритма за границей, извлек из леты забвения этот способ счисления, его пристальней разглядел, ибо он дал неожиданно меня поразившие результаты; так встала проблема обоснования и детализации этого способа; к сожалению, сколько я ни показывал его людям, интересующимся проблемами стиховедения, никто не понимал его огромного и практического, и принципиального смысла (едва ли начиная с самого Баранова, вскоре ушедшего в сторону от проблем стиховедения).

Явление, меня поразившее, есть удивительная связь между переменами уровней счисленной кривой и переходами от одной части текстового содержания к другой; мне стало ясно, что моя кривая не есть каприз, случай, а *аналогон* содержания; характер соответствия оставался темен, но что какое-то соответствие есть, — было ясно из многих десятков разгледов кривых, из соответствия между переменной образов текста и переменной уровня кривой; при этом под содержанием я брал, разумеется, не абстрактно-смысловое содержание, а весь материал переживаний, эмоций, образов, идей, волевых импульсов; и вот: в одном случае падение или взлет уровня кривой падал на переход от образа текста к идее; или — от мысли к эмоции; или от одной эмоции к другой (от светлой к мрачной); или от образа — к противоположному образу (от света, например, к тьме); у одних поэтов кривая более вибрировала на мысль (например, Тютчев); у других — на внутренний интонационный жест (например, Пушкин); у третьих — более всего на аффект (напр., Боратынский); идет спокойное описание, например, ландшафта, — кривая рисует почти горизонталь, т.е. малые зигзаги между тупыми углами, дающими ровность и вытянутость; поэт взволновывается расширением ландшафта в символ; и — вдруг: огромный взлет уровня, рисующий острый угол. Не заметить этих темных и невыясненных еще в законах соответствий, — не иметь глаз; если бы физик,

составляя кривые, их не разглядывал — встал бы вопрос: «Для чего кривые?» Если бы врач, имея кривые падения и взлета температур, не сделал бы вывода о соответствии их той или иной болезни, — встал бы вопрос: «Для чего врачу кривые?» Будучи естественником по образованию, т.е. привыкши к оперированию над «кривыми», я не мог не обратить внимания на соответствие кривой ритма тексту; не обратить на это внимания было бы просто глупо; кривой добиваются для чего-нибудь, а не для «так себе»; и если есть возможность иметь кривые ритма, то испытатель естества стиха их изучает (как изучал, например, Танеев кривые мелодий, и никто на него не кричал за это).

Поэтому я был всемерно удивлен, когда неоднократный опыт демонстрации этих кривых не только не вызвал внимания к ним (казалось бы, — надо радоваться, что то или иное явление счисляемо), но даже наоборот: всякий раз, когда дело доходило до кривых, — рты «спецов» начинали имитировать мои кривые: они кисло кривились; наоборот: лица инженеров, физиков и других представителей «точной науки» кривились в другом смысле; они улыбались приятно, ибо точный ученый сразу же узнавал, о какой кривой идет речь и какая проблема всестороннего изучения отсюда вытекает в применении кривой к тексту; ему было ясно, обычно, что все мои «психологические» попытки к истолкованию не суть истолкования в непререкаемом смысле, а лишь указательный палец: «Обратите внимание: вот — образ; и кривая не взлетает; вот — образ расширен в символ: кривая взлетела; возвращение к эмпирике образа — кривая падает». Ну — да: ясно, что это значит; явление это надо всесторонне изучить; а все «изъяснения» — первые попавшиеся рабочие гипотезы, которые свободно подбирают и свободно бросают, когда они не удовлетворяют; не в них суть, а в энном роде попыток ухватиться за характер факта, от которого, как от рожна, не уедешь. И этот факт: *какое-то соответствие*.

*Какое* — это должно разрешить исследование многих, а не одного.

Ну, — а что ж эти «*многие*»? Многие, если они не физики, инженеры, математики, а «метрики», на что-то обидевшись на меня с момента показа кривых, скривив рот, умолкают: ни одного возражения я не выслушал по поводу характера



моих счислений, или формулки, которой я пользуюсь; ни даже вообще интереса к факту кривой (всегда предмета радости для «точного» ученого и грусти для «схоластика»); но зато я много слышал совсем о другом: о том, что я будто бы вкладываю какую-то «мистику», осмысливая кривую; и тут замешалась «мистика» (Андрею Белому не позволены даже математические интересы); под «мистикой» же разумелась та или иная случайная версия истолкования падения или взлета кривой в связи с изменением содержания текста хотя бы в формальном смысле; я не раз усмехался про себя, видя «кривизны» ртов: как бы скривились рты, если бы они удосужились заглянуть в историю физики и узнать, что «мистика» смыслового чтения кривых определяла точный характер опытно не открытого явления; и когда из кривой определяли свойства веществ при так называемой критической температуре, то эти свойства казались еще более «мистикой», нежели мои кривые; а через несколько лет «мистика» свойств оказалась эмпирикой их: критическая температура была достигнута.

Из свойства научного графического метода (не того «метода», под которым профессор Жирмунский понимает журнал моих эмпирических график) вытекает необходимость изучения кривой ритма; и я не понимаю, почему от моих кривых кривились рты, и при чем тут «мистика»<sup>1</sup>.

Вероятно мои «*мистические*» интересы к кривым происходят от рода моих студенческих занятий — не «*гуманитарных*» (физика, химия, кристаллография и т.д.); оттого-то и Рожер Бэкон был «*мистик*» для формалистов своего времени — Дунса Скотта и других, за что его и «*упрятали*» в свое время; я тоже со своею кривою был утаен; кривые

---

<sup>1</sup> Кстати, проф. Жирмунский, указывая на недостаточность моего «графического метода» («антр ну суа ди» — график, профессор, весьма эмпирических) в 1925 году (год выхода его книги), еще в 1920 году, присутствуя на моем курсе в Ленинградском «Доме Искусств», видел мои кривые; и отнесся к ним «субъективно подозрительно»; как же почтенный профессор не удостоился понять, что я показывал тот именно «достаточный» графический метод (абсциссу, ординату и кривую на них), который вводит в запись все случаи строк (с ускорениями, отягчениями и т.д.); видел, не понял, не упомянул, да еще увидел этот метод там, где видеть его не полагается: в простых графиках, в журнале отметок.

видели, о них молчали; издательства, обремененные множеством трудов, не имели места для моих работ; а проф. Жирмунский в своих трудах молчал о «кривой» и боролся с «теорией» Андрея Белого: сам «теоретик» сидел с заклепанным ртом и занимался не теориями, а вычислениями уровней своих кривых, спокойно утешаясь тем, что после объявления Роберта Майера сумасшедшим (недавний, сравнительно, факт) за то, что он увидел в волнах океана закон сохранения энергии, ему и подобает молчать; укрепляла мысль отдалиться домашней работе и то обстоятельство, что с легкой руки Троцкого утверждалось склонение при звуке слова «Белый» слова «мистика» во всех падежах.

Дурной глаз, схоластик, «донос» добровольца — явления бессмертные, и, явное дело, лучше было прятать свои «кривые»; ведь после декларации Троцкого метод применения математики вместо «словесности» к явлениям ритма окрашивался уже не только «мистически, так сказать», но и «весьма мистически».

## 2. Счисление кривой

Возьмем систему строк; соберем все сказанное выше о тоне, словоразделе (дыхании пауз) и звуковой записи, и перед нами встанет строка, неразложимым комплексом; отвлечемся от ее качественности (реальной тональности), обусловленной эвфонической данностью. Я знаю: нагрузка согласными изменяет ритм; и сочетание «убранство праздника» тяжелей сочетания «какие нежности» при однозначной схеме (◡ — ◡ || — ◡ ◡); в одном случае — 12 согласных; в другом — 7; следует изучить фонетику совместно с физиком, физиологом, эстетиком и поэтом; необходимо, например, знать кривые букв; их знают инженеры, работающие над усилениями звука телефонов; и их не знают эстетики, спецы эвфонии; и оттого у нас нет эвфонических принципов; и оттого не может быть и эвфонической точной поправки на количество качественно разнородных звуков; а вкусовые суждения не играют роли; ритмика, включившая эвфонию, стала бы эвритмией, вскрывающей в тоне тональность; и она исследованию загадана; но о ней говорить рано.

А потому сознательное отвлечение *пока* от всякой качественности (включая и рифмы) с моей стороны есть методическое ограничение для достижения предварительной точности<sup>1</sup>.

Итак, возьмем простую систему строк (с одинаковыми мужскими рифмами):

Чижик, чижик, где ты был?  
 На Фонтанке водку пил.  
 Выпил рюмку, выпил две —  
 Закружилось в голове.

Вот записи отметок, необходимые нам для счисления.

1				2				3
— ∪	— ∪	— ∪	—					0
—   ∪	— ∪	— ∪	—	b <sub>c</sub>				1
— ∪	— ∪	— ∪	—					0,5
∪ ∪	— ∪	∪ ∪	—	b		b		1
1	2	3	4	1	2	3	4	

В первом столбце метрическая запись с разметкою пауз при неударных (подчеркивающих словоразделы); во втором столбце на соответственных строках и стопах отметка латинской буквой формы паузы; указатель — знак и характер нечистоты; в третьем столбце числовая значимость строки; две черточки отмечают основной словораздел при ускорении; одной — побочный; «bc» в отличие от «b» означает отличие темпа при «На | Фонтанке» от «Закружилась»; «в голове» адекватно «закружилось», а не «на Фонтанке», ибо «в» не имеет гласной; после «в» не чувствуется промежутка, а после «на» он, хотя и весьма мал, но ощутителен<sup>2</sup>.

Данные отметки индивидуализируют строки; больших отметок для нашей записи нам не нужно.

<sup>1</sup> Приходится постоянно так отвечать в ответ на вопрос: «А почему вы упускаете состав звуков?» Этот вопрос — не вопрос от науки, а от верхоглядства и снобизма, не более: в ответ хотелось бы спросить: «А как вы включите? На основании каких данных счислите?»

<sup>2</sup> Номенклатуре и изучению всех видов паузных форм посвятил ритмический кружок не менее 8–10 заседаний; и способ регистрации пауз при ускорениях весьма точен и разработан.

Три строки индивидуально построены; каждую вы найдете, например, в номенклатуре Шенгели; одна есть повтор; именно — третья; повтор первой: «Чижик, чижик, где ты был?» и «Выпил рюмку, выпил две»; правда, в первой строке после первой стопы — запятая, а в третьей ее нет; запятая посреди строчки подчас сильно меняет акцентуацию; и часто вызывает к отметке, когда, например, главное предложение, прервавшись придаточным, возобновляется; например: «Так злодей с зловещей шайкою своей», —

В село ворвавшись, рубит, режет...

Здесь при повторе слов «Чижик, чижик» запятая играет другую роль; через строку ухо не слышит разницы в межсловесных перерывах «Чижик, чижик» и «выпил рюмку»; поэтому нет и отметки на запятую<sup>1</sup>. Повторы строк, являясь опорами слуха, *sui generis* рифмы ритма; они более всего запоминаются; повтор строения, появляясь, например, через 7 строк, еще ощутим ухом; а градация контрастов, заполняющая пространство текста от второй до 7-й строки, интерферируется; яростный контраст двух смежных строк.

Градация строчных вариаций (стихотворение — тема в вариациях) и есть живая диалектика, где повторы суть повторы когда-то данной *тезы*, контрасты — *антитезы*, а взаимодействие их в ухе — синтез; только три случая и может встретить слух, сколько бы строчных вариаций ни прошло сквозь ухо; и если мы можем иметь числовые отметки для трех этих случаев, мы можем иметь кривую ритма, т.е. графический метод записи, регистрирующий все оттенки и разности в строении (отягчения, улегчения, паузы, цесуры, знаки препинания и т.д.); важно лишь иметь уточнение и единообразие в записи слуха; при имеющемся у меня регистре разъяснений трудных случаев записи, — это возможно.

Удобно считать повтор и контраст; повтор есть «ноль» контраста (фактически — минимум контраста, принимаемый за ноль); в будущих уточнениях этот «ноль» может стать, например, каким-нибудь 0,003 в отличие от 0,005; мы же пока берем первый и в редких случаях второй десятичный

---

<sup>1</sup> Подробнее о знаках препинания в приложении № 1 (звуковая запись).

знак (когда он влияет на первый); контраст, или явное разнозвучание, в отвлечении для простоты от всякой качественности удобно отметить, как «1»; «единица» здесь значит: этот комплекс (строка) «как-то» иначе звучит, например:

Выпил рюмку, выпил две —  
Закружилось в голове.

«Единица» — не определенная мера, равная такому-то числу, а единица счета: «вот иная целостность»; далее: «опять иная целостность» и т.д.: 1,1.

Вся суть — в третьем случае; он и сложнее, и чаще встречается; это есть отношение повтора к контрасту, где контраст есть контраст с предыдущей строкой, а повтор может лежать сзади и через строку, и через две, и через три, т.е. быть отчетливее и неотчетливее; в последнем случае перевешивает факт контрастности в синтезе уха; нас интересует, как, т.е. «*во сколько*» перевешивает: очевидно во столько, во сколько дробь отношений от 0 к 1 ближе к единице, чем к 0. Есть ли способ определить это «*во сколько же*»?

В том, что покойный Баранов-Рем предложил простенькую формулку для такого счисления, он сдвинул вопрос о ритме с мертвой точки, пришивавшей его к метрической схеме; вот эта формулка:

$$\frac{n-1}{n}.$$

Здесь «*n*» — порядковый номер строки с повтором; если повтор отделен двумя контрастами, «*n*» равно 3; а «*n - 1*» — количество строк контрастных, лежащих между повторами; повтор через строку = 0,5; через две = 0,6; через три = 0,7; через 5 и 6 = 0,8; через 7, 8, 9 = 0,9; увеличению числителя дроби соответствует ослабление роли повтора во взаимоотношении; как и во всяком законе чисел, следование ему эмпирики слуха не идеально; с ростом числа начинается абберация; фактический слух, например, уже 10-ую строку воспринимает, как контраст, а между тем она есть лишь 0,9 вычисления; и стало быть с 5-й, 6-й строки повтора приходится делать в сотых долях эмпирическую поправку на слух, и иные строки с 0,9 брать, как 1; строки с 0,87,

например, считать, за 0,9, а строки с 0,845, например, — за 0,8; это обычная поправка на факт, с которой считается и инженер-техник; но в пределах первых шести строк числовые показатели вполне точно отображают сложение в ухе контраста с повтором.

Само собой разумеется: на числах я строю кривую взаимоотношения строк, как отображение живой диалектики ритма вне метрической формы; кривая выявляет численную композицию ритмического стиля, независимую от размера и всегда индивидуальную для того или иного стихотворения; ритм в ней, наконец, вынут из метра и существует в виде самостоятельной и от метра не зависящей величины; наоборот, метрическая форма, так сказать, восстанавливается в своей самости: никто на нее не собирается посягать: «*довлеет дневи злоба его*». Ритм в кривой есть синтез диалектики всех строк во всевозможных их взаимоотношениях друг к другу, со своим резко и точно выраженным интонационным жестом, не зависящим от того, какой процент пэонов, спондеев, улегчений и отягчений его строит; но в нем — все даже микроскопические особенности (не говоря о пэонах) взяты на учет; в кривой все точки ее в высотах взлета или падений определяются не наличием или отсутствием пэонов, или каких иных форм, а отношением типа строения строки к равной ей по типу, рассматриваемом в толще контрастов, в мощности толщи, их отделяющих; мы можем перегрузить строки всеми изысками «*ритмических элементов*» и — что ж? Равно изысканные строки во взаимоотношении могут дать «ноль»<sup>1</sup>.

С другой стороны: кривая на числах есть завершение индукции в законе, ибо эта индукция о ритме оказывается в соответствии с математическим *a priori*, диктующим ритму нормы, которыми руководствуется всякий аритмологический комплекс; кривая чисел, как мы увидим ниже, удовлетворяет и смыслу, соответствуя качественным образам текста, и эстетической потребности установить примат ритмической свободы без разрушения метрической формы,

---

<sup>1</sup> Наконец-то заботы о том, что «*школа*» моя-де разрушает стих, могут опочить долгим сном, ибо целеустремление всего «*Символизма*», — найдено: и оно не разрушает, а восстанавливает.

и основным принципам, руководящим точными науками: принципам математики.

Кривая включает принцип с законом: эмпирическое *a постериори* с математическим *a priori*, вопреки всем кривизнам ртов.

Должен сказать, что попытка провести формулку счисления сквозь опыт строк принадлежит мне; и то же — о поправках; Баранов нашел лишь возможность к счислению.

После сказанного, легко счислить приведенное четверостишие: «Чижик, чижик, где ты был?» Первая строка — теза, не контрастирующая ни с чем: 0; вторая строка — контраст (пэон третий с паузой формой « $b_c$ »); третья строка — отношение контраста со смежнолежащей к повтору предыдущей; то есть:

$$\frac{n-1}{n} = \frac{2-1}{2} = \frac{1}{2} = 0,5;$$

четвертая строка (два пэона с паузой « $b$ ») еще не встречалась; ей нет повтора; она контраст; так числа четырехстрочия суть:

$$0 + 1 + 0,5 + 1.$$

Я нарочно взял простейший случай слуховой записи.

Теперь я отмечу некоторые из необходимых поправок к принципу счисления, здесь показанному в общем виде.

### 3. Случай счисления

Я счислил четыре строки бедненькой песенки. Фактически приходилось работать с серией утонченнейше построенных лирических произведений, обнимающих многие сотни строк, — произведений, организованных то в строфы, то в отрывки, строчки которых, то равно-стопны, то — нет, трех- или двухдольны, с разно- или однообразием рифм и т.д. Просто счислить равностопные, равнотактные строки простого строения; ну — а в случае разнотактности (при наличии чередования мужских и женских рифм: 8, 9, 8, 9 слогов и т.д.)? Изменяет ли прибавочный слог женской рифмы, например, строку ямба? Или — в данном случае имеем дело с поправкой на слог?

Во-первых: в рифмовке имеем дело с градацией часто однообразных чередований (abab, baab, aabb и т.д.), повторяющихся пред паузным разрезом строк (что — очень важно). Такие чередующиеся хвостики (в один, в два слога) не относимы к индивидуальному комплексу строки, имеющей определенный костяк (так: бахрома, которой обшита ткань, не есть уже эта ткань)<sup>1</sup>; рифменный совпад в отличие от совпада основного строения строки есть явление не ритмического, а метрического порядка; делить строки на строки с женскими и мужскими окончаниями значит: — без нужды умножить основные типы строк; так пришлось бы основные, наиболее частые строки ямба умножить по крайней мере на число «три»; и разновидности, продукты размножения, считать за самостоятельные строки; это — бессмысленно; стало быть: рифма может дать для счисления, максимум, поправочный коэффициент. Далее, — даже в редких случаях разнообразия в чередовании рифм (например: babaac) диапазон отстояния рифмы от рифмы редко превышает 3–4 строки, а диапазоном отстояния строчных совпадений строения я считаю для нормального уха 10 строк; и тут, стало быть, нет большого разнообразия в отстоянии; рифменная бахрома, сопровождая течение строк, весьма быстро в своих совпадах и контрастах интерферируется и играет весьма малую роль в синтезе уха; эта роль значительна в пределах двух-трех-четырех строк; при 15–20 строках эта роль почти сводится к нулю; ухо ощупывает биение рифм, как статистику (повтор все того же малого круга биений действует, как инерция); роль рифмы увеличилась бы, если бы мы ввели *качество* звука в метод счисления; в отвлечении от качества роль рифмы, как количества, ничтожна для целого.

Вопрос все же не в этом, а в том, — можем ли мы считать поправочный коэффициент на рифму?

Вполне.

Это есть поправка, подобная поправке на паузу, о которой мы говорили выше; например: в чередовании рифм: «abab», где «b» — женская рифма (с одним неударным слогом), наступление межстрочной паузы отсрочивается удлинением амплитуды строки на один слог (с контрастом:

---

<sup>1</sup> Все, что касается *каталектики*, имеет не ритмическую, а метрическую значимость; наоборот: жизнь анакрузы влияет на ритм.



$\smile — \parallel$  и  $\smile — \smile \parallel$ ); в отрывке первом второй главы мы провели основания для возможной значимости такого перескока паузы, как 0,2; на самом деле это 0,2 умалено; введя метод счисления для строчных хвостиков («abab») по формуле  $\frac{n-1}{n}$ , но принимая во внимание, что единица контраста для хвостика строки равна 0,2, имеем: для первой строки (a) = 0; для второй 2 (ab) = 0,2; для третьей («aba») мы имеем  $0,2 \times \frac{2}{3} = 0,13 = 0,1$ ; для четвертой (abab) на основании тех же суждений = 0,1; и — далее: сколько бы десятков строк не счисляли мы, во всей этой колонке чисел, за исключением второй строки в случае системы рифм «abab» мы прибавляем по 0,1, ко второй строке прибавляем — 0,2; к первой — 0; только в двух первых строках чуть рельеф ретушируется; рельеф же соотношения прочих строк не изменится, но лишь приподымется на 0,1. Ниже мы покажем, что фактически приходится оперировать не со строчной кривой, а с синтезированной (с кривой, построенной на сумме строфных отношений, или сумме отношений строк отрывка); в случае разбиения на четырехстрочную (наиболее часто встречающуюся) строфу, сумма строчных отношений первой строфы для рифм типа «abab» будет: 0 + 0,2 + 0,1 + 0,1; а для всех прочих строф — 0,1 + 0,1 + 0,1 + 0,1; нетрудно видеть, что строфная сумма — одна и та же: 0,4. И поскольку опыт разгляда переносится главным образом на лучше обозримые кривые строфных или отрывочных сумм, то в них поправка на рифму не изменяет никак рельефа соотношения пунктов кривой, чуть-чуть приподымая рельеф; а — *повторяю*: приподнятие или опускание среднего уровня рельефа не играет никакой роли при разгляде.

И стало быть: можно легко счислять рифмы типа «abab»; но — излишне; ими можно вполне пренебречь.

То же и относительно чередований рифм типа («—» и «— $\smile$  $\smile$ »); здесь поправка на контраст есть поправка на амплитуду в 2 слога, т.е. на 0,4, и стало быть первый повтор контраста = 0,2; итак: прибавляя к каждой повторной строке 0,2, мы в синтезе достигнем лишь несколько

большого приподнятия среднего уровня рельефа без изменения соотношений между точками, что не меняет кривой, ибо в ней контрасты уровней определяются по отношению к среднему уровню, независимо от фактического лежания этого уровня.

И здесь рифмой можно пренебречь.

Нетрудно видеть, что в случае симметрии рифм, каждая форма симметрии (abba, aabb и т.д.) будет иметь свою одинаковую поправочную дробь, единообразие которой повысит лишь средний уровень без изменения рельефа соотношений; стало быть во всех этих случаях можно пренебречь рифмой (или — не пренебречь: ничто не изменится).

Теперь случай свободной игры рифм, отвлеченных от качества звуков; перед нами не симметрия в чередовании мужских и женских рифм, а их свободная игра: «abb ab abbb a» — например; по методу счисления слоговых хвостиков получим ряд цифр: 0; 0,2; 0; 0,12; 0,1; 0,12; 0; 0; 0,14; или — откидывая сотые доли, внутри которых идет игра, остаемся с очень малым пределом изменений, не превышающим 0,1; это — максимум; если же мы имеем дело со строчным отрывком, слагаемыми которого являются ноли и 0,1, то мы получим число, которое будем приводить к нормали; например: отрывки с разным количеством строк приведем

к среднему числу между ними  $\left( \frac{n \times m}{p} \right)$ , где «*n*» данное

количество строк, «*m*» среднее количество строк, принятое за норму, а «*p*» — числовая сумма); в таком приведении амплитуда поправок выразится даже не в десятых, а в сотых долях; а в моем масштабе нет сотых долей: наименьшая величина есть 0,1.

Стало быть: и в этом случае мы пренебрегаем рифмой. Скажем заранее: этот случай есть случай с кривой «*Медного Всадника*», о которой — ниже.

Итак: о рифме сказано.

Теперь — о разностопности.

Как изменится принцип счисления при чередовании разностопности строк? В соответственной же поправке на форму строения. Как счислить четверостишие:

На что вы, дни? Юдольный мир явленья  
Свои не изменит.  
Все ведомо. И только повторенья  
Грядущее сулит.

Имеем чередование строк 11 + 6 + 11 + 6 слогов и т.д.

Имея точную слуховую запись строк в отличие от течения равностопных строк, я при второй строке (6 слогов) ставлю знак антитезы, или «1»; в дальнейшем счисляю так, как счислял бы равностопные строки, но — пятистопные с пятистопными; трехстопные с трехстопными; и ясное дело, что в данном строении я везде вместо «1» ставлю «0,5»; и вместо «0» — то же «0,5»: контраст и повтор разностопных через строчку встречаются здесь в отношении «0,5»; и стало быть: ближайшее отношение контраста к повтору среди равностопных (при сравнении через строчку) будет не «0,5» а «0,7»; ибо первое отношение здесь равно  $\frac{4-1}{4} = 0,7$ ; а не  $\frac{2-1}{2} = 0,5$  и т.д. В колонке цифр пропорционально приподымется средний уровень кривой, а рельеф кривой — не изменится; для порядка сравнения средних уровней ряда кривых я делаю такую поправку (не имеющую никакого отношения к *ритму*, т.е. к зигзагам кривой, но, любопытную, может быть, для статистики вообще средних уровней).

Так каждая форма строчных чередований имеет свою поправку, например:

Я вижу Толедо. Я вижу Мадрид.  
О белая Леда,  
Твой блеск и победа  
Различным сияньем горит.

Между первой и второй строкой первой строфы — контраст; между второй и третьей — либо контраст, либо повтор; в данном случае поправка к «нолю» на паузный контраст (форма «а» и форма «це»); четвертая строка — контраст; теперь: со второй строфы первая строка сравнивается с первой первой строфы; в случае повтора имеем отношение  $\frac{4}{5} = 0,8$ ; в случае контраста имеем едини-

цу, т.е. прибавочное число будет всего 0,2; вторая строка второй строфы сравнима либо с третьей, либо второй первой строфы; в случае совпадения с третьей — отношение будет 0,6, а контраст, равный единице, будет отличаться от совпадения лишь прибавочным 0,4; в случае совпадения со второй строкой первой строфы совпадение выразится отношением 0,7, а контраст будет отличаться от совпадения лишь на 0,3, т.е.  $0,7 + 0,3 = 1$ . Третья строка второй строфы проведется уже по ряду сравнения, состоящему из 3-х строк: с предыдущей, с четвертой и с пятой, считая назад; и соответственно изменятся дроби отношения, аналогичного совпадению и контрасту. Четвертая строка будет сравниваться с четвертой первой строфы.

Во-первых: все случаи разностопности в расположении счисляемы; и во-вторых: чем прихотливее, сложнее строфическая форма, тем более возрастет дробь наименьшего отношения — от нуля в направлении к единице; и тем меньше будет слуховая разность ритма между повтором и контрастом; средний уровень кривых в единообразном масштабе (как увидим, состоящем из 40 линеек) будет как бы вынужденно прижиматься кверху, а диапазон между возможными максимумами и минимумами (в сорок делений) сжиматься, что отразится на жизни кривой; она будет в своих контурах как бы сплющиваться и все более и более приближаться к среднему, высоко лежащему уровню; многообразие возможностей жизни кривой будет как бы подавлено нарастающей сложностью строфической формы, так что кривая «*Эоловой Арфы*» Жуковского испытает нажим формы. Почему? Да потому, что строфа в своем стремлении к прихотливости будет налагать все новые искусственные бремена на свободу ритменного бытия; за счет роста искусственности будет беднеть возможность выявлять ритмические контрасты от совпадения до контраста; совпадение будет уже не совпадением, а отношением, отсюда же: полный контраст сожмется в своего рода прибавочный коэффициент, равный разности между единицей и отношением, подставленным вместо нуля.

Отчего это?

Оттого что архитектура строфы не относится к ритму; она — элемент метрики; и потому-то ее ритмическая неде-

лимость весьма и весьма сомнительна<sup>1</sup>; и потому-то пределы ритма всегда лежат в отношении *строки* к целому всех строк, или — к стихотворению; и тот факт, что строфы бывают объединены и лексическим и синтаксическим единством, не изменяет дела; ритм не есть синтаксическое, лексическое, логическое или даже образное единство; он — абсолютное целое, держащее все свои части, как здание: он — целое всех камней, а не подъезд, «плюс» балкон, «плюс» карниз, «плюс» стены.

И оттого-то я считаю вполне справедливым при счислении строчных отношений, выражающем соотношение всех строк друг к другу в кругозоре слухового охвата, — считаю справедливым для строф или отрывков удовлетворяться простыми суммами отношений, а не выискивать соотношений второго порядка: цифровых соотношений меж строфами по формуле  $\frac{n-1}{n}$ ; такое счисление нарушило бы органику кривой ритма; оно вводило бы в предвзятое представление; этому формальному рассуждению соответствовала бы эмпирика: мы не встретили бы почти нигде строфных совпадений, а только одни контрасты; или: кривая, построенная на строфных единицах, вытянулась бы однообразной прямой; если же мы заперировали бы с суммами строфных чисел, слагаемые которых — строки, то это было бы беспочвенной абстракцией, во-первых, ибо реального *тела*, строфного отношения, как целого, у нас не было бы; во-вторых, строфные суммы являли бы совпад редким случаем; стало быть: и тут был бы один контраст; и стало быть: случай действительного отношения не был бы правилом, а правило колеблющим исключением.

Эти формальные и реальные доводы заставляют меня видеть в строфе не ритмическое, а метрическое единство; об этом же кричит и кривая ритма.

Наконец: поправка на паузную форму.

---

<sup>1</sup> Все, что говорит в своем «Трактате» Шенгели о строфе, как ритмическом целом, не касается формы строения строфы; а тенденция оканчивать строфы пэоническими строками и начинать ямбическими, подмеченная Шенгели, т.е., тенденция к однообразию в расположении модуляций в строфе лишь укрепляет меня в мысли, что строфа и в этой особенности подчинена метру.

Паузная форма при одинаковом, динамическом строении реально варьируется в пределе 3-х слогов. Максимум реального поправочного контраста — в контрасте внутри строки того же строения:

Часов || однообразный бой  
Томительная || ночи повесть.

Динамически строение строк — совпад, т.е. «ноль»; но ухо слышит реальный контраст; стало быть: на ноль есть поправка; в абзаце первом второй главы я уже привел доводы, на основании которых максимальная поправка на паузу есть «0,6», а поправка на две смежных паузы — «0,2»; это соответствует синтезу в ухе.

Тут могут сказать: вы нарушаете паузную поправкою основной догмат о неделимости строки; если исчислять паузные поправки, почему же не вести исчислений и по отдельным стопам в их динамической структуре? Здесь отвечаю: поскольку я отвлекаюсь от качеств и веду количественное счисление, я останавливаюсь на динамическом костяке, роль которого в ритме подавляющая и ощупываемая: *удар, нет удара, лишний удар*; тут я оперирую с материальным фактом: с силою выдыхания; в нем — кинетическая энергия, или, выражаясь языком физики, — живая сила: костяки этой живой силы и создают ритм; словораздел, или неощупываемый в кинетике элемент, но всюду присутствующий (от стопы к стопе), уподобляем всюду пронизывающей кость и ее формирующей соединительной ткани, соединяющей отдельные кости и влияющей на кристаллизацию в кости ударной извести; словораздел, цезура, строкораздел суть нечто реально неосязаемое и перманентно текущее с начала до конца стихотворения без перерывов и без реально ощупываемых отдельных комплексов; проходит комплекс строки, или ее динамический костяк; но — остается в молчании межстрочия пауза, прилагаемая перманентно к паузе, до нее лежащей; динамические целостности суть кости, а паузное *вдыхание*<sup>1</sup>, коренящееся в континууме воздуха, есть неучитываемая в живой силе потенциальная энергия стихотворения; но она, как мина, сопровождающая голос, отражается косвенно: лишь в тембре удара; и когда повторяется

---

<sup>1</sup> Употребляю это выражение в образном смысле.

динамика строения в двух рядом стоящих строках, паузный контраст дает себя знать не в самой паузе, а в тембре удара; так, в вышеприведенных строках разность пауз «а» и «d» отражается на рельефе силы голосового удара, совпадающего и с логическим ударением; в первой подчеркивается удар на «однообразный», во втором на «томительная».

$\perp$                        $\equiv$                        $\equiv$   
 Часов || однообразный бой.

$\equiv$                        $\perp$                        $\equiv$   
 Томительная || ночи повесть.

В одном случае:  $\perp | \equiv | \equiv$ ; в другом:  $\equiv | \perp | \equiv$ . Так, пауза в пределах одинаковой формы перераспределяет рельеф ударений; полного контраста не получается; но не получается и совпада; и оттого-то я ввожу мой поправочный коэффициент<sup>1</sup>.

И уже — наблюдение опыта; паузный контраст в один слог (0,2) через строку не слышится; и я через строку его считаю нолем; в 0,4 контраста (в два слога) через строку равны 0,2 контраста, а через две строки — не слышимы (утериваются для слуха); контраст 0,6 не слышим через 3–4 строки, пропорционально убывая.

Итак: пауза, динамика, рифма, строфа, разноstopность в счислении мною приняты во внимание.

Такого же рода оговорками я разрешаю себе вопросы, связанные с цезурой, с разрывом строк, знаками препинания, — там, где знак препинания реально интонационный, а не формальный грамматический знак; ввиду экономии места опускаю все эти простые, но мелочные разъяснения; читатель верит, — они разрешимы легко<sup>2</sup>.

Ну, а как я счисляю трехдольники, где случаи увеличения ударений непропорциональны неударным двухдольникам, т.е. малы, а ускорения — крайне редки (реже хореических и спондейных форм двухдольников)? Ведь это значит, что в динамике соотношения строк редки контрастные строки;

<sup>1</sup> Мой опыт записи подтверждает наблюдение Ф.Е. Корша над распределением силы ударности; накопление неударных в слоговой группе, предшествуя ударному слогу группы, усиливает этот удар; эти же слоги, следуя за ударом, усиливают удар.

<sup>2</sup> Отсылаю к приложению № 1.

и часты — совпады; да, но вся игра трехдольника — в паузах; и стало быть: паузное счисление, или — ряд поправок к нолю, дает суммы в пределах тех же десятых долей, аналогичные строчным отношениям; и стало быть: кривая трехдольников тоже возможна с соответственными видоизменениями.

Для простоты отвлекусь *пока* от нее.

Теперь последние необходимые замечания о методе работы.

Представьте множество численных строк; соотнесение их друг с другом — колонка чисел; все числа — в пределе: от 0 до 1; горизонталь кривой окажется несоразмерно вытянутой в сравнении с вертикалью: сотни делений на одной координате; и на другой — те же 10 делений; «*Евгений Онегин*», так счисленный, — телеграфная лента, которую даже нельзя развернуть; длина ее десятки саженей, а зигзаги кривой — мелкий крап, преисполненный интересными подробностями, изучаемыми годами, о которых доклад — ученый, многостраничный кирпич; но тут — нет обзора кривой в ее целом; нет и особо выдающихся моментов; необыкновенно интересны скачки кривой, обозримые, например, в пределах строфы; они дают представление о строфном жесте; но и этот жест — момент, точка, где стихотворное повествование обнимает, как в «*Полтаве*», до полуторы тысячи строк; так из-за деревьев не увидишь леса; а прежде нежели правильно подойти к группе деревьев — надо увидеть лес в его синтетической линии: линии вершин леса в ее рельефе: с лощинами и выступами почвы.

Отсюда — потребность: 1) в увеличении масштаба ординаты для более выпуклого разгляда рельефа кривой; 2) в сокращении многочисленных точек кривой, в выборе опоров для группы точек. Это — вопрос о ракурсе многострочных кривых, или вопрос о кривой синтетической, счисленной по тому или иному плану; она дает наиболее выпукло стиль целого; имея реалистическую кривую для специального изучения отдельных моментов, я к ней прибегаю, как к комментарию: петиту под текстом; мой основной текст описания кривой — ракурс (порою — ряд ракурсов); там, где план ракурса мне подан строфическим строением, мой ракурс — строфа; сумма их — сумма точек, меж которыми пробегает кривая, или — линия леса; там, где строф нет (поэмы Пушкина), ракурс — тщательное разбиение



текста по: 1) отчетливо усвоенному формальному распаде-нию образов; 2) по красным строчкам, которые услужливо подает мне поэт; разбив на отрывки, я счисляю отрывки; счислял на строфах и покойный Баранов при первом по-казе кривой; только надо условиться, что при счислении групп с неравным количеством строк (например: 8, 10, 7, 11) надо счисленные суммы стабилизировать на некоем постоянном уровне, дабы результаты счисления были бы абсолютно сравнимыми; такой мерою для меня является естественная, статистикою стихотворений поданная мера, или — факт четырехстрочной строфы, которой написано большинство лирических отрывков нашими классиками; все равно, какую меру выбирать; четырехстрочие в практике — наиболее удобная мера.

Отсюда: необходимость суммы, полученные на каких угодно суммах строк, приводить к четырехстрочию (т.е. выражать всегда в метрах, а не в *аршинах* и *метрах*); по-тому-то я полученную сумму, например, на 10-ти строках,

привожу к четырехстрочию:  $\frac{n \times 4}{10}$  равно все тому же мас-

штабу; этот масштаб в моей практике — сорок делений, а не десять; счисленная сумма имеет возможность переме-щаться по сорока делениям; она может быть — ноль (ред-кий случай), 4 (тоже редкий, но чаще встречающийся); между этими пределами и вибрирует кривая; она подана в масштабе, увеличенном в 4 раза; она — увеличительное стекло, мой даровой микроскоп; если бы мне понадобилось масштаб увеличить, мне стоило б результаты четырехстро-чия перечислить на 8-строчие; взять нормой октаву; и я получил бы увеличение изображения в 8 раз; появились бы сотые доли в масштабных делениях и т.д. Пока нужды к та-кому увеличению нет; и я пренебрегаю сотыми долями; мой масштаб 0,1, а не 0,05; но иногда кажется, что я подхожу к необходимости в близком будущем ввести в масштаб и второй десятичный знак.

Масштаб с четырехстрочием тем удобнее, что он есть как бы грань, где пересекается живой ландшафт с отвлеченной географической картой; видишь не отдельные многообразия горы или ущелья, а, так сказать, весь хребет целого; однако этот хребет — еще панорама природы, дающая конкрет-

ное восприятие; по мере увеличения суммируемых групп стираются особенности отрывков группы: зато выступает соотношение глав: возможна кривая — карта, например, для соотношения сумм ритмических отношений глав «*Евгения Онегина*»; разумеется, — где нужно исследовать главу, как точку в «многоглавии», там удобней ракурс географического порядка; где удобнее исследовать отрывки главы, — там интересней кривая отрывков; где внутри отрывка останавливает внимание жизнь строк, — к услугам реалистическая кривая; но все кривые стабилизированы мною выбранною мерою: четырехстрочием; и стало быть все суммы приведены друг к другу по формуле:

$$\frac{n \times 4}{m},$$

где «*n*» — сумма, а «*m*» — количество численных строк.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### 1. Кривая ритма, как интонационный жест

Возьму «*Зимнее утро*» Пушкина:

Мороз и солнце — день чудесный!  
Еще ты дремлешь, друг прелестный;  
Пора, красавица, проснись!

Имею:

∪ — ∪ — ∪ || — ∪ — (∪)  
∪ — ∪ — ∪ || — ∪ — (∪)  
∪ — | ∪ — ∪ ∪ | ∪ —

«Еще ты дремлешь»: «еще» — не неударно, как могло бы показаться не слишком пристальному уху; итог выверки этой стопы оставил след в регистре спорных случаев, упорядоченных нашим ритмическим кружком; в главе об ускорениях (§ 2) сказано: «*Более, чем односложные предлоги теряют ударение..., когда... ударение по месту должно упасть на слог, не ударяемый в прозе... Все остальные более чем односложные предлоги и союзы, в случае, когда ударение по метру должно упасть на слог, на котором оно стоит в прозе, не являются ускорением...*»<sup>1</sup>. Приведен далее пример с «еще», как ударным: «Пока *ещё* не минул день».

Этим отметка второй строки предпрещается: ее значительность — *повтор*, 0, ибо отметки на знаки препинания (в одном случае *тире*, в другом — «*запятая*») совпадают

<sup>1</sup> Выписываю из гектографированного «*Регистра*» поправок.

в слоговом разрезе; третья строка — контраст («*пиррихий*» третьей стопы); ее значимость — 1.

Далее:

Открой сомкнуты негой взоры,  
Навстречу северной Авроры  
Звездою Севера явись!

Четвертая строка  $\cup - \cup - \cup - \cup - (\cup)$  в динамике — повтор *тезы* (первой и второй), ибо препинательная отметка через строку стирается, как и пауза со знаком 0,2; и стало быть: значимость строки сообразно с формулой  $\frac{2-1}{2} = 0,5$ . Строка пятая:  $\cup - \cup - \cup \cup | \cup - (\cup)$  повторяет третью (слоговая разность рифмы — не идет в счет); по той же формуле мы получим опять 0,5; разность пауз (отсутствие запятых) через строку выражается в поправке меньшей, чем 0,1; и — не играет роли (если бы строки лежали рядом, — поправку надо бы было сделать); последняя шестая строка повторяет пятую:  $\cup - \cup - \cup \cup | \cup -$ ; ее знак — 0. Повторяю: от рифм, после сказанного в предыдущем отрывке, мы сознательно отвлекаемся.

Строфная сумма шестистрочия;  $0+0+1+0,5+0,5+0=2$ . Приведа к четырехстрочию, имеем:  $\frac{2 \times 4}{6} = 1,3$ .

На основании подобной же скрупулезной слуховой ощупи и записи строк получаем строфные суммы всего стихотворения.

Для второй строфы:  $0,6 + 0,4 + 0,6 + 0,2 + 0,2 + 1 = \frac{3 \times 4}{6} = 2$

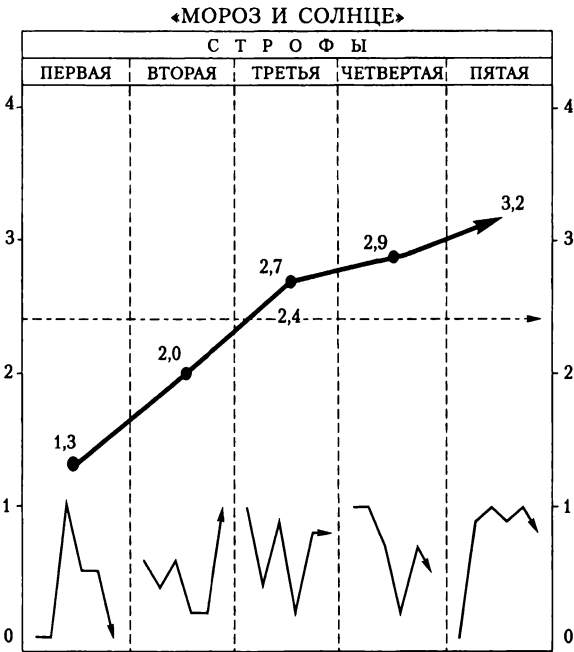
Для третьей:  $1 + 0,4 + 0,9 + 0,2 + 0,8 + 0,8 = \frac{4,1 \times 4}{6} = 2,7$

Для четвертой:  $1 + 1 + 0,7 + 0,4 + 0,7 + 0,5 = \frac{4,3 \times 4}{6} = 2,9$

Для пятой:  $0,2 + 0,9 + 1 + 0,9 + 1 + 0,8 = \frac{4,8 \times 4}{6} = 3,2$

Теперь беру масштаб до 4, разделенный на  $4 \times 10$  делений (в 0,1 каждое); и строю на нем: 1) строчную кривую (внизу); 2) строфную кривую (наверху).

Вот схема кривой (см. чертеж № 1 на стр. 84).



Строки строф слагают строфный жест, соединимый со смежными в кривой строк; верхняя кривая построена на суммах, приведенных к 4 (т.е. уровни умалены по сравнению с действительными суммами); разрезающая кривую горизонталь, построенная на уровне 2,4, являет среднюю высоту стихотворения.

Что есть тут высота и низкие уровни: т.е. контрасты 1,3 и 3,2? Первая сумма выражает преобладание повторов, понижающих сумму; вторая — контрастов, или антитез; в преобладании *тез* — меньше пульсации; преобладание антитез динамизирует ритм; а в отношении групп тетических к антитетическим в синтезе ритма, отображенного композицией всей кривой, и *падение*, и *взлет* — одинаково суть ритмические средства для какого-то выражения внутренней интонации, ибо в процессе счисления счислено все: и *канон*, и отступление, и пауза, и препинательная заминка, и улегчение, и отягчение; будь тут хорей, спондеи, пэоны

или какие иные формы (эпитриты, хориямбы), все они счислены без различия отношения к ним, как «что-то»; и все это, конструируя знак строки, конструирует и знак строфы; ритм и есть вся конструкция, т.е. взаимоотношение всех точек друг к другу: вид конструкции, ее непредставимость в среднем 2,4, и есть знак выражения *в ритме* аритмологической фигурности комплекса чисел, состоящей из так-то на плоскости расположенных частей (всегда *так-то*, а не *как-то*); проблемы ритма в кривой вынесены из сферы средних абстракций (в «*общем и целом*»), а также из сферы аналитического разложения ряда на выхваченные из него точки; вместе с тем: фигура кривой не говорит нам уже ни о каких метрических моментах; такая фигура, как показанная, случайно может возникнуть, как результат счисления, с любого трехдольника (редчайший, но не невозможный случай); она кричит о том, что *ритм* не есть *амб*, *хорей*, ни сложение диподий, ни сложение строк  $\left( \frac{n-1}{n} \right)$

ничего не говорит о сложении), а о соотношении отношений; и далее: ни строфа, ни форма целого (рондель, сонет, стансы), взятая статически, ни в одном пункте не пересекает ритма; она свободна от него, как стоячая форма; и ритм свободен от нее, как *форма в движении*, а не в покое.

Тот, у кого метроном вместо уха, может спокойно не считаться с ритмикою; поэт восприятия может спокойно забыть о *скандаторстве* и отдохнуть в ему показанной сфере от всяких «тик-так» метронома.

Вопрос второй; что нам делать с кривой? Как, так сказать, схватить быка за рога, т.е. приступить к разглядению научно показанного — и показанного не в аналитическом хаосе отдельных точек, даже не в средней «точке» средней суммы; жалею любителей всего «*среднего*», ибо кривая ритма есть именно разъятие всего «*среднего*» в уровни; именно: разложение, гибель, катастрофа «*средних*» точек зрения, декретированная нормою рассмотрения комплексов.

В этой проблеме аритмологического, а не дифференциально-аналитического подхода и состоит проблема чтения кривой, над которой я бьюсь года.

Но пока забудем о трудных заданиях метода подхода; выиск его — еще проблема лет; главный факт, *кривая* —

в руках у нас прочно: она — читаемое сырье, не гнивающее от неумелого обращения с ней; пыль этой неумелости легко стираема: не то, что бесфактичная словесность, которая, ухвати ее за уязвимое место, угрем словесным выскользнет; и будет безнаказанно упражняться в новых, чисто словесных, номенклатурных и только бильбоке.

Научного закона, раз он опытно найден, не загрязнишь тысячами не только серий рабочих гипотез, но даже — *horribile dictu* — серией поэтических и «*мистических*» восприятий.

Проще взглянем на факт перед нами лежащего явления кривой; и прежде всего — *horribile dictu* — прочтем ее по тексту: облечемся в текст Пушкина. Разглядим средний уровень 2,4, и увидавши, что стихотворение разрезано средним уровнем на две части (1-я, 2-я строфа лежат ниже его и 3 следующих — выше), разрежем на эти две части текст отрывка; вот этот текст; курсивом набрана вторая часть; место разреза — пересечение кривой с своим средним уровнем.

И получим:

Мороз и солнце — день чудесный!  
Еще ты дремлешь, друг прелестный;  
Пора, красавица, проснись!  
Открой сомкнуты негой взоры,  
Навстречу северной Авроры  
Звездою Севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,  
На мутном небе мгла носилась...  
Луна, как бледное пятно,  
Сквозь тучи мрачные желтела,  
И ты печальная сидела —  
А нынче... Погляди в окно:

*Под голубыми небесами,  
Великолепными коврами,  
Блестя на солнце, снег лежит;  
Прозрачный лес один чернеет,  
И ель сквозь иней зеленеет,  
И речка подо льдом блестит.*

*Вся комната янтарным блеском  
Озарена. Веселым треском  
Трещит затопленная печь.*

Приятно думать у лежанки.  
Но знаешь: не велеть ли в санки  
Кобылку бурую запречь?

Скользя по утреннему снегу,  
Друг милый, предадимся бегу  
Нетерпеливого коня,  
И навестим поля пустые,  
Леса, недавно столь густые,  
И берег, милый для меня.

Композиция ритма отчетливо разрезана средним уровнем, равным 2,4. Две первые строфы лежат ниже этого уровня на 11 и 4 делений (1,3 и 2); курсив прочих строф подымается от этого уровня к вышележащим делениям.

Но это же деление на две части является и делением смысловым; обе части в содержании суть *теза* и *антитеза*.

*Теза*: сон, воспоминание о мутном небе, луне, тучах и печали; это — печальное «*вчера*», из которого вырастает зов к пробуду. *Антитеза*: пробуд, солнце, свет, энергия и предприимчивость весело переживаемой жизни; сон печального «*вчера*» построен на 1,3 и 2; свет пробуда на 2,7, на 2,9 и 3,2. Минимум — бужение косности (1,3); максимум (3,2) — быстрый бег коня в солнечных и веселых полях. Соединив механически суммы *максимума* и *минимума*, получили бы:

$$\frac{1,3 + 3,2}{2} = 2,3; \text{ это теоретическое число почти совпало бы}$$

с фактическим числом нормали, равным 2,4 (разность лишь в 0,1); 3-я строфа имеет величину 2,7; в ней описывается светлый факт, что —

Под голубыми небесами,  
Великолепными коврами,  
Блестя на солнце, снег лежит.

Мое описание — даже не комментарий, а отметка фактов: 1) таково деление стихотворения по уровням; 2) таково его деление по сюжету; 3) таково совпадение этих двух принципов деления; основание для деления в первом случае — числение без всякого отношения к тексту; во втором — разгляд сюжета без какого бы то ни было отношения к форме, ритму, метру и т.д. В данном случае — результат тот же; делим ли по смыслу, по ритму ли, — черта деления разрезает организм



целого в том же месте. Никаких выводов из констатации этой не делаю; может быть, такое совпадение — случай (по теории вероятности — редчайший, исключительный случай); во всяком случае, мой «игривый» жест облечения кривой в текст ставит необходимость к повторению этого опыта; все мои долгие сидения над кривыми, — лишь повтор опыта, насчитывающий сотни опытных проб; и из того, что я до сих пор не бросил «пустой» затеи, не вытекает еще никакой «мистики»: и упреки, мне бросаемые тут, гораздо «мистичнее» моих игривых проб, ибо они — ничем не доказуемое прозирание в тайники моего сердца — и прозирания, и прорицания: «духот-рицания».

Перехожу к беглому разгляду строчной кривой<sup>1</sup>; предупреждаю, что пока отсутствует статистика разбора ходов по десятичным знакам и индексы текстов к ним; здесь, в разгляде именно строчной кривой, подстерегают нас «*деревья леса*», среди которых мы можем утратить *линию леса*; т.е., — отдаться немотивированному психологическому истолкованию, которое нужно, где можно, элиминировать; но за отсутствием формального изучения скачков по уровням, как приемов, — не за что подчас ухватиться; «психологизирование» здесь — не прием, а пока еще отсутствие приема, за неимением изученных фактов; но *волков бояться* и поэтому «*в лес не ходить*» — не есть научный прием. Наука всегда шла в леса фактов, боролась с волками и их убивала.

Возьмем, например, шестистрочный жест первой строчной кривой (из пяти, слагающих всю кривую); весь жест построен на взлете третьей строки с *минимума* на *максимум* (от 0 к 1) и дальнейшему падению на новый уровень 0,5, противопологающийся и нолю и единице; итак: 0,0;

---

<sup>1</sup> О строчной кривой этого отрывка я бы мог написать отдельный доклад, вообще: анализ кривой любого стихотворения лишь в докладе выявит все подмечаемые особенности; в данном очерке от всего этого приходится отвлекаться, экономия места; и приходится уже по чисто техническим условиям воспроизведения отказаться от приведения график, требующих клише (слуховой записи), от «реала» моих счислений; следовало бы составить таблицы по крайней мере из трех колонок: в первой приводить текст; во второй — его слуховую запись; в третьей число строчного отношения; от материалов записи приходится отказаться; и даже, где можно, отказаться от материала цифр, пользуясь лишь их результатами для кривых.

и — взлет: 1; чему это соответствует в тексте строк? «*Ты дремлешь*» — 0; «*Пора, красавица, проснись*» — взлет, или — вершина жеста всей строфы; далее — новые уровни двух строк с 0,5. Чему они соответствуют? Вытекающей из «*проснись*» консеквенции (или подразумеваемому придаточному предложению): «*Проснись для того, чтобы*» — 1) открыть взоры, 2) и явиться навстречу Авроре... Мы ждем, что же дальше? И новое, коленчатое падение, ровно на столько же делений (на 5): с 0,5 на 0.

Навстречу северной Авроры  
Звездою Севера явись!

Но логически: три последних строчки являются следствием, вытекающим из пробуда, а пробуд — абсолютным контрастом сна; и вот кривая первых двух строк (0,0) темы сна скачет к контрасту пробуда (1); а следствие пробуда (три строки конца) рисуют некую симметрию падения: с 1 на — 0,5; и далее: равный упад с 0,5 на 0. И здесь скажем, что такой ход *некрутого упада*, но упада все же, очень часто сопровождает жизнь кривой при текстовом переходе от причины к действию, от основания к следствию. То же и относительно целого строф; имеем сперва темп крутого взлета: с 1,3 на 2; с 2 на 2,7; с 2,7 на 2,9; с 2,9 на 3,2.

Вся кривая — гармонический взлет без крутых углов: — взлет — равномерный, соответствующий равномерному подъему бодро-веселого настроения стихотворения.

Я мог бы подтвердить, имей я место, десятком примеров, что таким полупадениям кривой соответствуют описания *действий*, вытекающих из причин; весь жест кривой «*Когда волнуется желтеющая нива...*» построен на этом ходе кривой.

Во второй строфе нас в жесте кривой, не правда ли, интересует контраст взлета последней строки по сравнению с предыдущим уровнем; он-то и определяет целое жеста; но последняя строка второй строфы находится в противоположении с 5-ю предыдущими; в них описано «*печальное вчера*»; шестая строка кричит противопоставленностью:

А нынче... Погляди в окно.

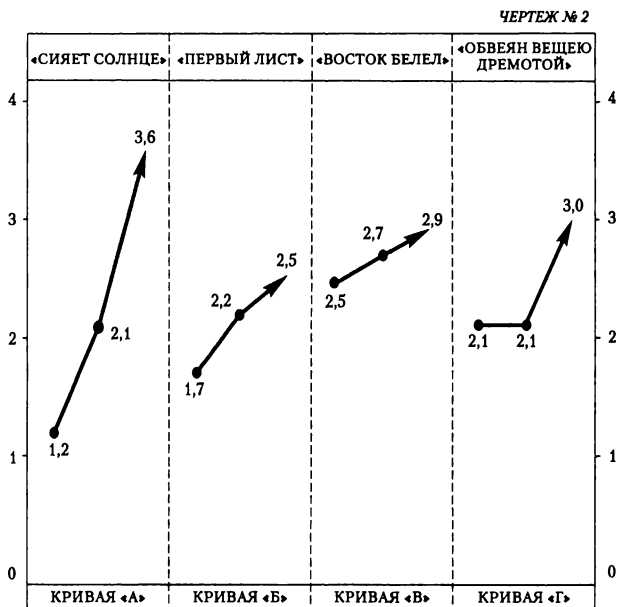
За ней — взлет всей линии, построенной на строфах; она переломная во всем стихотворении; и текстовому перелому,

загаданному ей в жесте уровней, соответствует взлет высот с 0 на 1.

Это опять не «мистика», а констатация факта, который и становится побудительною причиною моего показа кривых.

## 2. Восходящие кривые

Вот группа кривых, обозначенных буквами «а», «б», «в», «г» (см. чертеж № 2).



СТРОФНЫЕ КРИВЫЕ ЧЕТЫРЕХ СТИХОТВОРЕНИЙ ТЮТЧЕВА

Кривые счислены со стихотворений Тютчева; я подобрал не по тексту их, а по форме; форма — перманентный подъем (увеличение динамики столкновения строчных вариаций); даны в местах строчек строфные суммы; подъем соответствует сердцебиению; сердце вполне неслучайно относится физиологами к ритмической системе; ритм — конденсация глубочайшего бытия, определяющего сознание содержания.

Для простоты воспроизведения показан ракурс масштаба без сети делений; уровни соответствуют реальным высотам.

Рассмотрим кривые.

Кривые «а», «б», «в» — противопоставлены отчасти «г»; в первых трех — равномерный подъем; в «г» дана стационарность уровня первых двух строф; но основная тенденция — взлет: увеличение строфных сумм; эти суммы для «а» суть  $1,2+2,1+3,6$ ; для «б» —  $1,7+2,2+2,5$ ; для «в» —  $2,5+2,7+2,9$ .

Теперь о сюжете в связи с эмоциональным переживанием; стихотворения «а», «б», «в» рисуют подъем чувств при созерцании образов радостно-торжествующей природы. Стихотворение «а» — «Сияет солнце, воды блещут...»; «б» — «Лист зеленеет молодой...»; «в» — «Восток белел...»; общий тон «а», «б», «в» — радость восхода жизни и просветленья души. Во всех трех стихотворениях конец есть раскрытие душевного содержания в ответ на расцвет природы: от природного расцвета к расцвету души.

Вот «а» (см. чертеж № 2).

Сияет солнце: во всем — блеск и трепет (первая строфа с суммой 1,2); избыток жизни и растворенный любовью воздух (вторая строфа с суммой 2,1, т.е. со скачком подъема на 9 делений); но — в избытке упоенья нет сильней упоенья «твоей» улыбки умиленья (результатирующая смысл третья строфа с суммой 3,6, т.е. со скачком подъема, равного 15-ти делениям: большой скачок); скачок подъема к третьей строфе равен скачку подъема с первой на вторую 9, «плюс» еще «б» делений; это «+6» в линии подъема — подъем подъема; третья строфа подчеркнута интонационным ударом ритма; но и ее содержание — сюжетно-смысловой удар:

Но и в избытке упоенья  
Нет упоения сильней  
Одной улыбки умиленья  
Измученной души твоей.

«Нет упоения сильней» — заострение смысла; кривая тут именно гласит: «нет подъема выше». А смысловому «но и» как бы соответствует: мало того, что подъем с второй строфы на третью столь же велик, т.е. берутся вверх те же 9 делений; «но и» в избытке подъема прибавляются, так сказать, сверх комплекта шесть лишних делений; подъем выражен так:  $9+$

$(9+6) = 25$  делениям не оборванного падением подъема. Так что и здесь имеем: 1) смысловой перевес — третья строфа; 2) перевес подъема — третья строфа; 3) узор ритма и узор содержания налагаемы друг на друга.

*Кривая «б»:* стихотворение «Первый лист».

Первая строфа: «Лист зеленеет молодой» — картина зеленения; сумма 1,7; вторая строфа: зелень — прозябшие грезы оголенных берез; сумма — 2,2, т.е. — скачок подъема в 5 делений; третья строфа: воспета красота листьев — победа жизни над смертью; сумма — 2,5; скачок подъема — меньший (3 деления); диапазон подъема меньше; и отстояние в подъеме к третьей строфе — меньше; интонационно-ритмический контраст лежит на второй строфе; а смысловой? Тоже: раскрытие содержания — в мысли второй строфы: о грезах березы, ставших листьями; слишком больших контрастов в линии подъема — нет; нет крутизны подъема первого стихотворения, но и — нет крутизны в заострении содержания: нет «*но и*»; и — «*нет упоения сильней*».

Интонация в ритме и в смысле — одна.

*Кривая «в».* Стихотворение «Восток белел...».

Первая строфа: восток — белел; небо трепетало; сумма — 2,5; вторая: восток — алел; во взорах ее — ликовало небо; сумма — 2,7, подъем — 2 деления; третья: восток воспылал; ее огневые слезы умиления — катились; сумма — 2,9; т.е. — тот же подъем на 2 деления. Вся линия построена на равномерном прибаве 0,2; она — математическая прямая, слегка наискось пересекающая среднюю горизонталь: редкий случай гармонического изменения высот; но и текст содержания — редкий случай перманентного, без скачков, ровного просияния 1) неба, 2) души; небо востока дано в трех фазах: восток — 1) белел, 2) алел, 3) вспылал; фазам зари соответствуют фазы «*ее*» душевного состояния: 1) молилась, 2) ликовало небо во взорах, 3) огневели слезы восторга; нигде нет перевеса в нарастании ее чувств; чувства ее загораются так, как небо: белеют, алеют, пылают; все стихотворение — ровно усиливаемый параллелизм: *душа как и небо*. И математическая прямая восхода выражает это прямой поднятия без излома.

Опять — то же явление.

*Кривая «г»:* «Обвеян вещею дремотой...»<sup>1</sup>.

Здесь кривая резко отступает от приведенных трех первых; вместо перманентного подъема уровней строфных сумм, эти суммы в двух первых строфах — стационарны; линия между ними не подъем, а горизонталь на уровне двух строфных сумм: 2,1 и 2,1, третья — подъем на 9 делений, дающая резко выраженный угол с горизонталью и этим явно противопоставленная первым строфам. В смысловом отношении наблюдается раздвоение; описывается природа увядания, а не расцвета (стационарные уровни 2,1 и 2,7); описанию противопоставлен вывод и вовсе не тот, который можно было бы сделать из увядания, хотя и поданного светло, а — обратный ожиданию:

Как увядающее мило,  
Какая радость в нем для нас...

Смысл четвертого стихотворения так противопоставлен первым трем, как их кривые; там кривая — стационарный подъем; здесь стационарная горизонталь сламывается подъемом; контраст конца интонационно резче; но и интонация смысла («какая радость в увядании») резче подчеркнута. *Хотя — увядание, однако — какая радость; «хотя» — горизонталь; «однако» — угол, с ней образуемый; интонация, влагаемая кривой в текст, и есть вложение не вложенного в слова «хотя — однако». В противовес трем стихотворениям,*

---

<sup>1</sup> Суммы строчных отношений для четырех приводимых стихотворений:

«*Сияет солнце*», 12 строк, 3 строфы; первая строфа:  $0 + 0 + 1 + 0,2 = 1,2$ ; вторая:  $0,6 + 0,5 + 0,5 + 0,5 = 2,1$ ; третья:  $1 + 1 + 0,6 + 1 = 3,6$ .

«*Первый лист*», 16 строк, 3 строфы; первая (5 строк):  $0 + 1 + 0,2 + 0 + 1 = 2,2$ ;  $\frac{2,2 \times 4}{5} = 1,7$ ; вторая (5 строк):  $0,5 + 0,2 + 1 + 0,5 + 0,5 = 2,7$ ;  $\frac{2,7 \times 4}{5} = 2,1$ ; третья (6 строк):  $1 + 0,6 + 0,9 + 0,7 + 0,6 + 0 = 3,8$ ;  $\frac{3,8 \times 4}{6} = 2,5$ .

«*Восток белел*», 12 строк, 3 строфы; первая:  $0 + 1 + 1 + 0,5 = 2,5$ ; вторая:  $0,7 + 0,5 + 1 + 0,5 = 2,7$ ; третья:  $0,7 + 0,6 + 0,9 + 0,7 = 2,9$ .

«*Обвеян вещею дремотой*», 14 строк, 3 строфы; первая: (5 строк)  $0 + 1 + 1 + 0,6 + 0 = 2,6$ ;  $\frac{2,6 \times 4}{5} = 2,1$ ; вторая (4 строки):  $0 + 0,1 + 1 + 1 = 2,1$ ; третья (5 строк):  $0,5 + 0,9 + 1 + 0,8 + 0,5 = 3,7$ ;  $\frac{3,7 \times 4}{5} = 3$ .

выше разобранным, кривая которых сопровождает природу расцвета взлетом вверх, здесь кривая, сопровождающая природу увядания — не взлет, а горизонталь; взлет — смысловое раскрытие картины (3-я строфа).

Общее четырех кривых — в них нет спуска вниз (угла вниз); общее четырех текстов — в них нет унынья, грусти; даже увядание — радостно.

### 3. Кривая коленчатого восхода

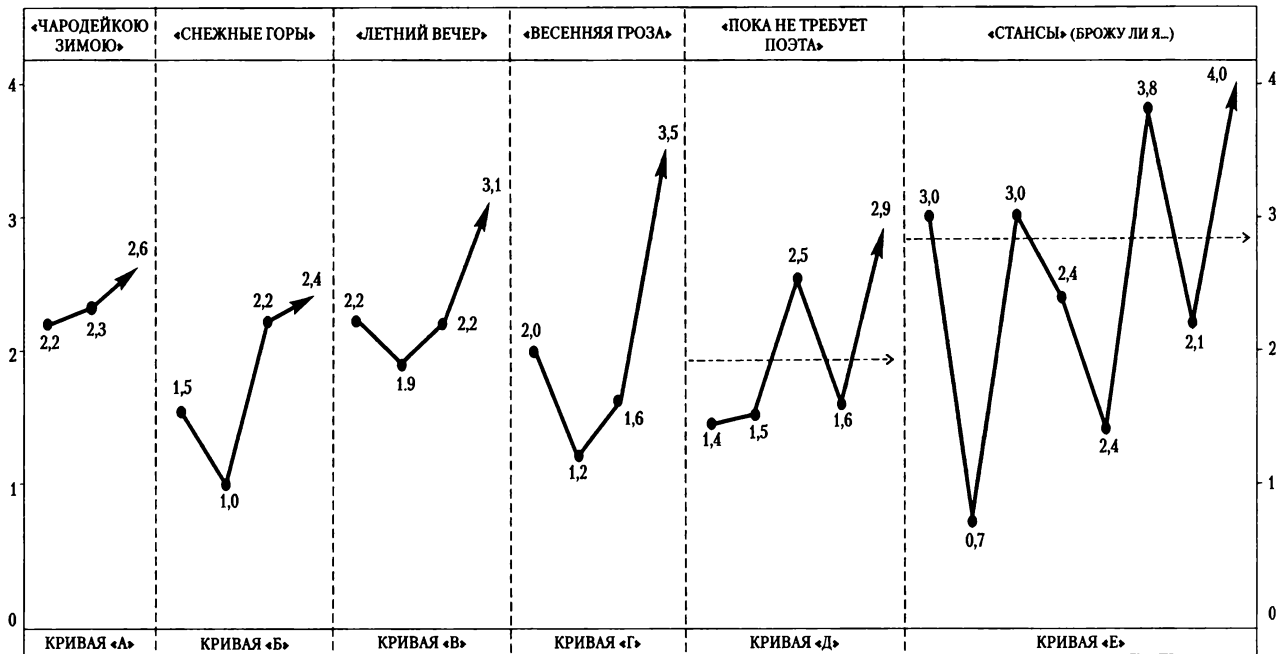
Первый вопрос, поднимающийся над разглядом кривых, есть вопрос, что из него вытекает; подъем кривой соответствует ли подъему образов, настроений и мысли?

Такой вопрос наивно догматичен, если угодно — «мистичен»; разумеется, — так нельзя ставить вопроса; и, забегая вперед, скажу: факты решают вопрос отрицательно; подъем уровней *не* соответствует всегда подъему эмоций; чаще — соответствует; основания соответствия глубже поставленного вопроса; под содержанием, глубже его, так сказать, — интонация содержания, жест содержания; и о нем поэт говорит, что его языку учится он; эта-то *мина* содержания и соответствует интонационному жесту кривой.

Вот новая группа кривых «а», «б», «в», «г», «д», «е» (см. стр. 95).

Кривые принадлежат следующим стихотворениям: «а» — «Чародейкою зимою околдован лес стоит» (Тютчев); «б» — «Снежные горы» (Тютчев); «в» — «Летний вечер» (Тютчев); «г» — «Весенняя гроза» (Тютчев); «д» — «Пока не требует поэта» (Пушкин); «е» — «Стансы» (Пушкин).

Формы кривых — сложней; в них градационный переход от рассмотренной формы прямого подъема («а») к коленчатому или гребенчатому строению «Стансов», уже являющему сложность; группа же «б», «в», «г» кривых, будучи еще близкой к рассмотренной, противопоставлена ей углом падения уровня, построенного вторыми строфами, после которого — перманентный, уже рассмотренный подъем, то кончающийся *фермато* высокого взлета (тип «г»), то переносящий это *фермато* взлета на следующую за падением строфу. Линии «д» и «е» сложнее линий «а»,





«б», «в», «г»; пока отвлечемся от них; итак: перед нами группа кривых — «а», «б», «в», «г»<sup>1</sup>.

Кривая «а»: «Чародейкою зимою»...

Первая строфа: картина леса в снегу; вторая: лес очарован волшебным сном (взлет на одно деление); третья: солнце его осветит и он вспыхнет ослепительной красой (взлет — 3 деления).

Содержание стихотворения — радостно спокойное; интонация, — не сильно выраженная, — на третьей строфе (ей соответствует и наибольший, все же не слишком большой подъем).

Тип этого жеста рассмотрен в предыдущем отрывке.

Содержание текстов кривых «б», «в», «г» построено на противополжности так, как противополжение отрезка кривой: от тезы вниз — отрезку кривой вверх; угол падения, вырезанный в общей тенденции кривой к подъему, соответствует этому противополжению.

В кривой «б» («Снежные горы») это противополжение есть вот что:

В то время, как полдневная  
пора палит лучами, бока  
гор дымятся лесами и внизу  
синюют озера струи —  
(падение сумм строф с 1,5  
на 1) —

(Противополжение)

— Горе, как божества родные,  
Над усыпленную землей,  
Играют выси ледяные  
Лазурью неба огневой.  
(взлет — 2,4)

<sup>1</sup> Сумма строчных отношений.

«Чародейкою зимою» (15 строк, 3 строфы (по пяти каждая); после приведения строфных сумм к одинаковому масштабу (четырёхстрочию) они дают: 2,2 + 2,3 + 2,6.

«Снежные горы» (16 строк, 4 строфы) — дают: 1,5 + 1 + 2,2 + 2,4.

«Летний вечер» (16 строк, 4 строфы) — дают: 2,2 + 1,9 + 2,2 + 3,1.

«Люблю грозу в начале мая» (16 строк, 4 строфы) — дают: 2 + 1,2 + 1,6 + 3,5.

Колонки строчных отношений не переписываю; они даны в черновике.

Но этот взгляд подготовлен 3-й строфой, являющей с последней одно грамматическое строение, и не играющей самостоятельной роли, лишь подносящей, так сказать, последнюю строфу:

И между тем, как полусонный  
Наш дольний мир, лишенный сил,  
Проникнут негой благовонной,  
Во мгле полуденной почил, —

даже не точка с запятой, а лишь запятая, тире, нераздельно спаянная с точкой интонационного удара, и далее:

*Горе, как божества родные...*  
и т.д.

Все стихотворение в смысловом отношении — разрез на верх и низ, на то, что кругом поэта и ниже, и на то, что над ним; смысл — в противоположении; и жест кривой «б» — противоположение; первая и вторая строфа развивают линию падения; третья и четвертая — взлетают; но расстояние высот их менее расстояния высот между 8-стишием конца, грамматически слитым в единство, от первых двух строф; первые две строфы отделены 5-ю делениями друг от друга; третья от четвертой лишь двумя; а расстояние между парами строф (прыжок с угла падения вверх) есть пространство в 12 делений.

Противоположение высот низинам разрезает здесь стихотворение на 2 части; противоположение смысла — проходит здесь именно. Знакомая уже нам аналогия имеет место и тут.

Курьезная частность: зигзаг *вниз* кривой лежит на словах текста:

*Внизу, как зеркало стальное,  
Синеют озера струи.*

Контраст стихотворения «*Летний вечер*» (кривая «в») — в контрасте падения ниже уровня (второй строфы) и ударного взлета к последней строфе; ему соответствует описание косности и тяготения небесного свода (1,9) и этой косности противопоставленного вечернего одушевления природы (3,1):

И сладкий трепет, как струя,  
По жилам пробежал природы,  
Как бы горячих ног ея  
Коснулись ключевые воды.

В «Весенней грозе» (кривая «г») ударный высочайший взлет последней строфы, равно противопоставленный в высоте первым трем строфам (3,5, противопоставленное 2+1,2+1,6); первые три строфы — эмпирическое описание майской грозы; последняя — превращает действие грозы в мифологический символ (3,5):

Ты скажешь: ветреная Геба,  
Кормя Зевесова Орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила.

Угол же падения, построенный на 2-й строфе, не слишком резкий, соответствует вполне содержанию строфы (эмпирические подробности грозы, после ударного образа первой, вводящей в грозу, где гром «как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом»)<sup>1</sup>.

Три стихотворения («б», «в», «г») при сравнении друг с другом обнаруживают: 1) контраст между частями, соответствующий контрасту между углом падения и точкой максимального взлета; 2) последняя строфа их — завершает взлет; и на этот взлет падает смысловое заряджение образа природы свойствами одушевленного существа (мифологизация, символизация): в «б» горы становятся «*божествами в венцах*», в «в» у природы в «*жилах*» бежит трепет, в «г» сама гроза — Геба. В последней строфе стихотворения «г» — максимум «*мифа*»; и ему соответствует — максимум взлета: сразу на 19 делений.

И здесь замечу: типичная особенность кривой Тютчева в том, что в ней превращению образа в символ всегда почти соответствует взлет, или угол взлета, построенный между двумя падениями (как в «*Фонтане*»).

Ознакомившись с тенденциями 9-ти простых кривых, возьмем более сложную, коленчатую кривую «д»; в ней два взлета и два упада; и между ними нормаль; первые две строфы *ниже* нормали (на 1,4 и 1,5); а противостоящие верхние уровни 3-й и пятой строфы — выше нормали (на 2,5 и 2,9).

---

<sup>1</sup> Отсылаю к тексту Тютчева для разгляда подробностей.

Вот текст низких уровней:

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он малодушно погружен.  
Молчит его святая лира;  
Душа вкушает хладный сон,  
И меж детей ничтожных мира  
Быть может, всех ничтожней он.

Уровень строф: 1,4 и 1,5; содержание *сон, малодушие, не озаренное вдохновением ничтожество*.

Приведем высокие уровни, т.е. строки 3-й и 5-й строф.

Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется, —  
Душа поэта встрепенется,  
Как пробудившийся орел...

Бежит он, дикий и суровый  
И звуков, и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы...

Комментарии излишни.

Четвертая строфа живописует момент между *озарением* и *выполнением* замысла; поэт, переживая тяжесть обстания средою, однако, уже *не клонит гордой головы*; числовой лейтмотив *тяжести* повторен низким уровнем; но уровень выше прежде поданных: 1,6; нормаль — 1,9. Над ней — *вдохновение* и бегство к *выполнению*, к творению; под ней — косность, тяжесть не динамизированной среды; но путь поэта в этом низком уровне (1-я, 2-я, 4-я строфы) лежит от малодушия к постепенному высвобождению себя; низкие уровни кривой рисуют постепенный, хотя и малый, подъем 1,4 + 1,5 + 1,6.

Кривая «е» наиболее сложная, рисующая гребенку подъемов и падений; но вся гребенка сдвинута вкось, так что в ней и высоты и низины в целом — поднимаются; кривая «е» — кривая «*Стансов*» Пушкина.

Проделаем опыт: вырежем строфы, лежащие ниже средней, и склеим их; получим 4-строфный отрывок, или — *целое* низких уровней.

Вот он:

Я говорю: промчатся годы,  
И сколько здесь ни видно нас, —  
Мы все сойдем под вечны своды,  
И чей нибудь уж близок час...

Младенца ль милого ласкаю, —  
Уже я думаю: «Прости!  
Тебе я место уступаю.  
Мне время тлеть, тебе цвести...»

День каждый, каждую годину  
Привык я думой провожать,  
Грядущей смерти годовщину  
Меж них стараясь угадать...

И хоть бесчувственному телу  
Равно повсюду истлевать,  
Но ближе к милому пределу  
Мне все б хотелось почивать.

Содержание: *своды гроба, время тления, смерти годовщина, неизбежность истления*. Уровни приводимых строф:  $0,7 + 2,4 + 1,3 + 2,1$ ; 4-я строфа (в моем компоненте отрывков — 2-я) имеет вышележащую сумму; в ней — вместе с порой тления подана тема: цветения ребенка; в прочих — уровни ниже; в гребенке целого они рисуют 3 угла ущельев низа; но градация этих углов все же — подъем:  $0,7 + 4 + 1,3 + 2,1$ .

Теперь вырежем и склеим высоколежащие строфы, рисующие поднимающуюся градацию от 3 к 4:  $3 + 3 + 3,8 + 4$ .

Вот им соответствующий текст:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,  
Вхожу ль во многолюдный храм,  
Сижу ль меж юношей безумных, —  
Я предаюсь моим мечтам...

Гляжу ль на дуб уединенный, —  
Я мыслю: патриарх лесов  
Переживет мой век забвенный,  
Как пережил он век отцов.

И где мне смерть пошлет судьбина:  
В бою ли, в странствии, в волнах?  
Или соседняя долина  
Мой примет охладельный прах?...

*И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.*

Равнение строф по уровням произвело удивительное действие; сцепление низких уровней сгустило *уныние* их; первый отрывок глубоко пессимистичен и безысходен; сцепление в целое высоких уровней столь же подчеркнуло легкую бодрость, даже молодечество в отношении к смерти: «И где мне смерть пошлет судьбина»? — звучит беззаботно; особенно подчеркнулось примирение с миром: «И пусть», звучащее, как «да будет», благословляет: «*младую жизнь*», «*патриарха лесов*» и «*вечную красу*»; этим максимумом уровня (4) с его «*да будет*» определилось целое; но и первая строфа начинается в линии высоты; и оттого: ее содержание («*я предаюсь... мечтаю*») интонационно более относится к ряду «*и пусть*», чем к ряду «*тления*»; «*тление*», вторая тема сжата первой темой, ставшей последней, как тема побежденная; и оттого: уровни низкие в своей градации все же восходят: 0,7 + 1,7 + 2,1.

В совпадении колен кривой с коленами содержания выявляется новая ритмическая *интонация*; стихотворение — имеет все признаки сонатной формы: сперва подается первая тема: *думы* (о вечной красе) на 3; потом подается вторая тема (могила) на 0,7; далее, как в сонате, — контрапункт тем с победой первой темы в максимальном «*и пусть*»; этим и определяется интонационная тональность «*думы*» поэта; она — спокойная, светлая, она даже вторую тему подтаскивает вверх. И здесь, после 11-й кривой, позволю себе сделать первый гипотетический примысл, несколько не обязательный для читателя.

Я думаю, что интонационная тональность меняет рельеф текста и заставляет задуматься над тем, правильно ли мы толкуем текст, достаточно ли мы в него глубоко вникли; начинает выясняться громадный смысл изучения мной получаемых кривых; казалось бы: текст, сознательно задуманный, и в отвлечении от него получаемая кривая должны не совпадать ни в одной точке; что общего между лирическим волнением и случайным фактором, что численные строки дают 2, а не 3? Ну — положим случайно

и совпадет соотношение уровней с соотношением отрывков текста, но это — исключение.

В том-то и дело, что так могут говорить лишь за зеленым столом: т.е. люди, ни разу ничего не счислившие; а мой 15-летний опыт счисления кричит о другом; совпадение соотношений уровней с соотношением текстовых отрывков (параллелизм) есть эмпирическое правило у лучших лириков; а обратное, т.е. несовпадение, — редчайшее исключение; скажу более: встретив ряд полупрочитанных или недопрочитанных кривых, — я скорее относил их неясность в отнесении к тексту к своей ограниченности; ибо не раз я был крепко проучен наиболее трудно читаемой кривой Пушкина (наиболее изошренной); я годами не понимал той или иной кривой в интонационном смысле; и вдруг: мне открывалась глубочайшая интонация, показывающая в тексте Пушкина порой бездонную глубину; так что я более верю кривой текста, нежели «*здравому смыслу*»; я, как бы, кривой говорю:

Я понять тебя хочу:  
Темный твой язык учу.

Откровенную аритмию между кривой и текстом я встретил всего один раз: у Алексея Толстого (поэта) в его послании к одному из славянофилов; но это *исключение* скорей подтвердило правило: стихотворение — ужасно пошло, хотя там и «*вдохновение*» и «*небеса*»; словом: «*как полагается*». Стихотворение было написано от «*так полагается писать*»; а кривая уличила А. Толстого: не полагается поэту писать от «*так полагается*».

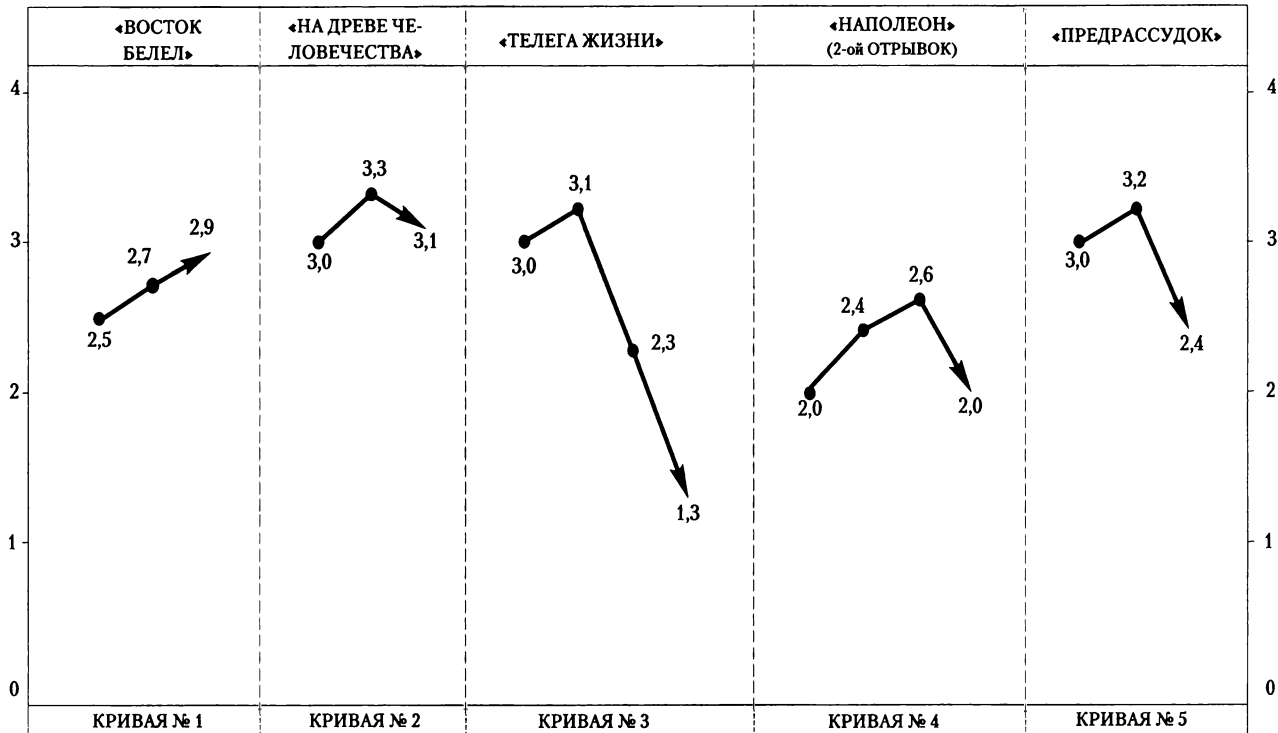
Я думаю: в кривой отражена внутренняя интонация поэта в момент услышания, или создания темы, когда он бежит к творчеству «*и звуков, и смятенья полн*».

#### 4. Нисходящая кривая (простая и коленчатая)

Разглядим теперь линии с доминирующей тенденцией к падению уровня. (См. чертеж № 4 на стр. 103–104).

# КРИВАЯ НИСХОДЯЩЕГО РЯДА

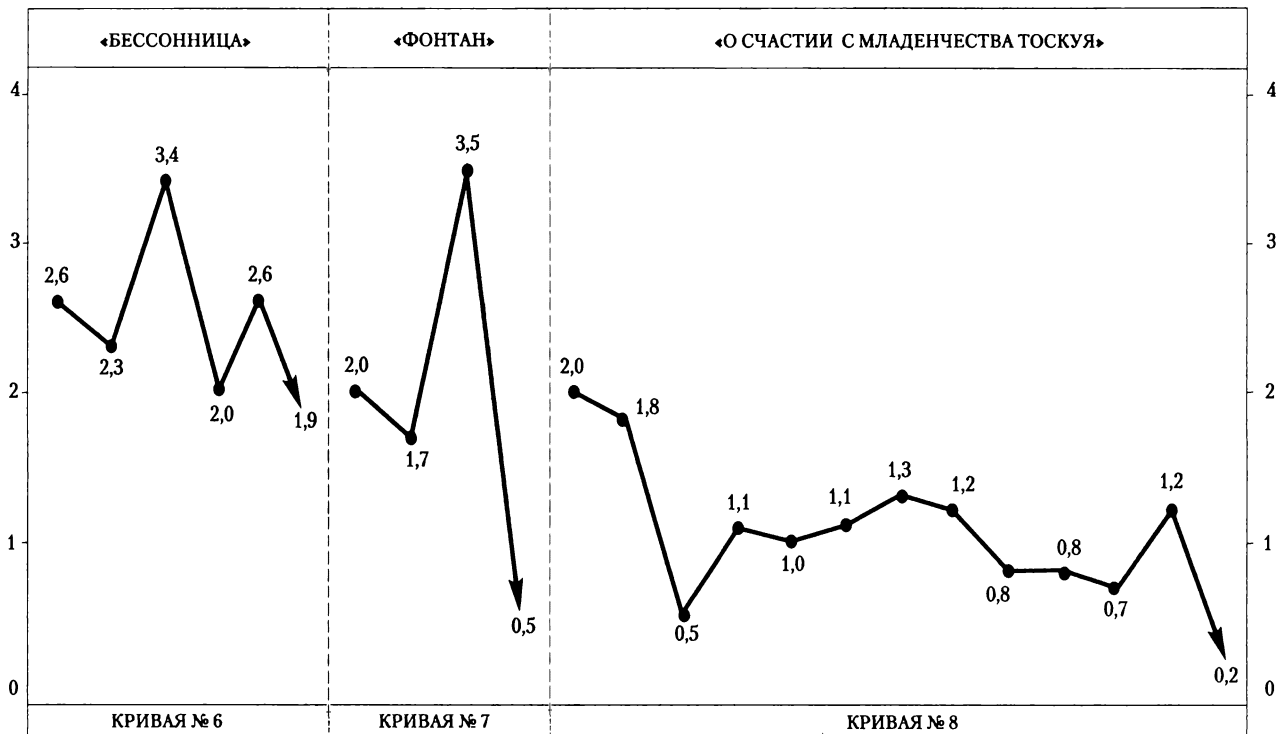
ЧЕРТЕЖ № 4





## КРИВАЯ НИСХОДЯЩЕГО РЯДА

ЧЕРТЕЖ № 4 (продолжение)



На чертеже № 4 показаны 8 кривых (перенумерованных), являющих полную гамму перехода от перманентного восхода через почти горизонтальную вытянутость 1) к простому падению, 2) к падению коленчатому, т.е. прерванному взлетами уровней.

Линия № 1 поставлена лишь для сравнения; это уже разобранный отрывок «Восток белел» с постепенным подъемом переживаний (и – кривой).

Линия № 2 являет собой тютчевское стихотворение, посвященное смерти Гёте; колебание уровней 3 строф лишь на трех делениях: 3, потом 3,3 и почти возврат к тезе, т.е. 3,1; подъем и падение уравновешены в ней в общую тенденцию к горизонтали; содержание первой строфы: Гёте – лучший лист на древе человечества (3); второй: *жизнь Гёте*, подобная беседе листа с бурями и игрой с зефирами (3,3); третьей: смерть Гёте, подобная жизни Гёте; он не умер, но «сам собою пал, как из венка» (3,1). Бытие Гёте как бы включает в себя спокойное радостное его угасание; вот – удар содержания; но и ритмически интонационный удар в *почти* одинаковости уровней: 3 и 3,1; эмпирика *жизни*, как таковой, показана подъемом второй строфы, эту эмпирику трактующей, но – малым (с 3 на 3,3), а угасание – небольшим склоном (с 3,3 на 3,1); но этот склон – легкий; самое умирание Гёте – победа *бытия* (в его сознании); и этому заключению смысла соответствует уровень строфы; он – склон с 3,3 на 3,1; но он равен, даже на 0,1 выше уровня тезы стихотворения.

Все оттенки смыслового жеста сопровождаются жестом уровней; и даже выражены тенденцией целого: *почти* горизонталью; математическая горизонталь в диалектике уровней означала бы абсолютное равенство жизни и смерти; или – бессмертия Гёте. Оговариваюсь: уровень в каждом стихотворении свободно определяется тезой; он – *свой* для каждого стихотворения; но раз он выбран, – иные уровни сопровождают контрасты содержания; если теза внизу, то чаще всего антитеза – наверху; повторяю: содержание тезы не играет роли в выборе уровня; светлая теза может лежать внизу; мрачная – наверху; но раз она выбрана, например низом, можно сказать с уверенностью, что верхние уровни будут антитетичны (в смысловом отношении).

И еще — повторяю: в каждой кривой высота лежаания и глубина падения определяются не положением относительно середины масштаба (в данном масштабе *таким делением* является число 2), а средним уровнем данного стихотворения; если он, например, 0,9, если 2 — максимум, а 0,3 — минимум, то контрастность кривой во взлете с 0,3 на 2 больше контрастности «подъема», например, с минимума 3 на максимум 4, развиваемого в другом стихотворении, со средним уровнем в 3,5; в стихотворении первом 2 значит «*выше*», чем 4 в стихотворении втором, ибо в первом стихотворении 2 есть вышележание на 11 делений от среднего уровня, а во втором 4 есть вышележание только на 5 делений.

Температурное  $37^\circ$  для каждого стихотворения — свое.

Кривая № 3 являет первый пример упорно падающей линии; его строфные суммы:  $3+3,1+2,5+1,4$ . Это — «*Телега жизни*» Пушкина.

Содержание строф: первой: легка телега жизни, везома седым временем (3); второй: смолоду мы, бодрые, торопим время: «*Валяй по всем по трем!*» (3,1); третьей: в полдень уже — убывание жизни; «*нет уж той отваги...; нам страшней*» (падение с 3,1 на 2,5); четвертой: под старость мы уже «дремлем», т.е., равнодушны ко всему; а время гонит... в смерть (новое падение, еще большее: с 2,5, на 1,4). Опять: падение линии, раз теза «*время юности*» вверху, — падение сопровождает: падение сил жизни в смерть.

Из сопоставления трех жестов трех кривых вытекают интересные аналогии: № 1 — перманентное просияние и перманентный подъем кривой; № 2 — уравнение жизни и смерти в гармонии просветления и уравнение уровней кривой; почти горизонталь; № 3 — победа косности и смерти над жизнью и явный жест упаданья всей линии (см. чертеж № 4 на стр. 103–104)<sup>1</sup>.

Кривая № 4 интересна падением последней строфы, возвращающей к тезе первой строфы: от 2 к 2 через про-

---

<sup>1</sup> Строчные суммы для кривых № 2 и № 3.

«*На древе человечества высоко*», 12 строк: для первой строфы:  $0+1+1+1=3$ ; для второй:  $1+0,5+0,8+1=3,3$ ; для третьей:  $1+0,5+1+0,6=3,1$ .

«*Телега жизни*», 16 строк: для первой строфы:  $0+1+1+1=3$ ; для второй:  $0,5+1+1+0,6=3,1$ ; для третьей:  $0+0,6+0,8+0,9=2,3$ ; для четвертой:  $0+0,8+0,5+0=1,3$ .

межуточный подъем 2-й и 3-й строф: 2,4+2,6. Морфология ее формы — 2+2,4+2,6+2; от 2 к 2. Стихотворение — 2-й отрывок из «Наполеона» Тютчева; первая строфа: «*Две силы чудно в нем слились*» (2); вторая: Наполеон — сочетание орла и змеи (2,4); третья: «*освежающая сила его души не озарила*» (2,6); и — смысловой вывод последней, четвертой строфы:

Но о подводный камень веры  
В щепы разбился утлый челн.

И тут кривая падает: с 2,6 на 2; итак: жизнь Наполеона — круг: от «острова» Корсики через мир, трон, — к «острову» Елены, т.е. от — 2 к 2.

Кривая № 5 — «*Предрассудок*» Боратынского; даны 3 строфы; кривая сперва дает восход: 3+3,2; но третья строфа — упад: с 3,2 на 2,4; первая и вторая строфы: история предрассудка, как обломка «*древней правды*» в современности; третья, упадная, — смерть предрассудка.

Кривая № 6 рисует интересное коленчатое строение: это — гребенка, как и «*Стансы*» Пушкина, но опущенная вниз, где и высоко лежащие и низко лежащие строфы в градации упадают; высоко лежащие с 3,4 на 2,6; низко лежащие рисуют уступы падений 2,6+2,3+2+1,9 (см. чертеж № 4). Эта кривая принадлежит «*Бессоннице*» Тютчева.

В тезе первой строфы (2,6) подан ночной бой часов, внятный каждому, «*как совесть*»; вторая, четвертая и шестая строфы — падения (2,3+2+7,9); между ними — взлеты, но ослабевающие: на 3,4 на 2,6; второй взлет достигает лишь уровня тезы, с ней сливаясь; во взлетах: в первом взлете — активная борьба нас с «*природой целой*» (3,4); но во втором взлете наша борьба сломлена («*нас... забвеньем занесло*»), хотя в противовес нам показано новое младое племя (тоже борющееся); но, вероятно, *активность* новой борьбы и *пассивность* сломленных во внутренней интонации поэта нейтрализовались в ничто; и мы подготовлены к тому, что этот второй взлет в целом уровне — даже не взлет, а наше цепляние за жизнь; потому-то второй взлет — относительный; он — взлет между двумя упадами (2 и 1,9); по существу же он есть 2,6 первой тезы, описывающей:

Часов однообразный бой,  
Томительная ночи повесть.

Томление вписано уже в нашу борьбу за наше «неумирание».

Теперь об упадах (вторая, четвертая, шестая строфы) — на 2,3 на 2, на 1,9; вторая описывает — глухие времени стелания, пророчески — печальный глас (этот глас пророчит нам гибель); четвертая описывает наше превращение в призрак, стоящий вдали от жизни (в нашем еще пока представлении); а последняя — *пророчество* второй и *представление* четвертой превращает в действительность.

Лишь изредка, обряд печальный  
Свершая в полуночный час,  
Металла голос погребальный  
Порой оплакивает нас.

Нисходящая гребенка кривой в изыске расположения уступов аналогична изыску смыслового контрапункта, обрекающего и пассивность нашего внимания ночной совести, и активность нашей борьбы — в пассивность смерти.

Вся кривая — не просто падение, а падение утонченное (падение с *«подъемами»*; и — с падением подъемов)<sup>1</sup>.

Кривая № 7 — удивительное изящество жеста; взгляните в нее (см. чертеж № 4). Целое — упад тезы первой строфы (2) на 1,7 и на 0,5; а между 1,7 и 0,5 головокружительный для кривых взлет на 3,5; явно, что идет речь о бурном порыве, после которого — стремительное падение на 30 делений (случай еще небывалый в жизни доселе показанных кривых); итак: имеем слабое падение, огромный взлет и еще более глубокий слет.

Но я себя ловлю на том, что характеризуя кривую, я характеризую все оттенки ее смыслового содержания. Кривая принадлежит «Фонтану» Тютчева; строфа 1-я: эмпирический образ фонтана: «*пламенеет его на солнце влажный дым*» (2); вторая (со слабым падением на 1,7): пламенеющий дым — «*ниспать на землю осужден*»; третья с огромным взлетом (3,5):

О, смертной мысли водомет,  
О, водомет неистощимый!  
Какой закон непостижимый  
Тебя стремится, тебя метет?

---

<sup>1</sup> Сравните с кривой «Стансов» Пушкина и вы разглядите обратную симметрию кривых и образов содержания, в них заключенных.

«Фонтан» расширен в фонтан стремящейся мысли; он стал символом; и как всегда у Тютчева, это расширение образа в символ — взлет.

Но еще глубже падение четвертой части; взлет был взлетом на 18 делений, а падение — на 30 делений; что же оно сопровождает? Вот что:

Как жадно к небу рвешься ты!  
*Но длань незримо роковая,*  
*Твой луч упорный преломляя,*  
*Свергает в брызгах с высоты.*

Можно, доверяясь линии, заключить (это заключение я никому не навязываю): трагедия низверженной мысли во столько переживается поэтом сильнее падения струи фонтана, во сколько диапазон падения в 30 делений более диапазона в 3 деления.

Разве это не следует учесть, например, эстраднему исполнителю, чтобы в интонации последней строфы подать контраст с удесятеренной мощью в сравнении с контрастом интонации второй строфы.

Есть кривые, вызывающие к тому, чтобы исполнитель умерил темперамент для выявления подлинной тональности (например «На древе человечества»); другие вызывают к удесятеренному интонационному размаху; интонацию нельзя сфальшивить; а эстрадные исполнители психологической грубою отсебятиною только и делают, что ломают кривые ритма; и на этих «хулиганствах» разрыва ритма выросли не только традиции «декламации», но и хуже того: на нас выросло второе ухо, или ушная опухоль, болезнь слуха, напоминающая мне рекламу: человека с гигантским ухом, придерживающим ручку пера. Такой «ушан» подлежит немедленной операции; ведь он все воспринимает в кривом слухе; «ритм» кажется ему аритмией, а аритмия нарицается ритмом.

Кривая № 8 (сложная, вызывающая к целой статье-разбору) принадлежит стихотворению Боратынского «О счастии с младенчества тоскуя»; имея слишком много сказать о ней, чтоб не разъехаться — ничего не скажу; скажу лишь: она — изысканный склон; результат склона — результат uznания горького смысла истины; и решение:

Явись тогда, раскрой тогда мне очи,  
Мой разум просвети,  
Чтоб, *жизнь презрев, я мог в обитель ночи*  
*Безропотно сойти.*

Уровень падения последней строфы почти соответствует другому уровню (3-й строфы), будучи его ниже; 3-я строфа — истина, как *«тайный голос»*, не раскрывший еще поэту своего смысла.

Подведем итог к разбору данной группы кривых падения; группа подъемных кривых в точках подъема сопровождала текстовое устремление, живописующее радость, бодрость, свет, жизнь; группа падающих кривых сопровождала понижение жизненности, угасание света, появление тьмы и уныния; в частности: 1) роковой бег к смерти в *«Телеге жизни»*; 2) крушение карьеры Наполеона; 3) могилу предрассудка; 4) *«металла голос погребальный»*; 5) падение нашей мысли (*«Фонтан»*); 6) выявление истины, как гасительницы жизни. Но повторяю: нельзя прикреплять подъем чувства к подъему уровня; и обратно.

Имея перед глазами десятки кривых, я мог бы при имени места привести новую группу кривых, одинаковых в том отношении, что подъем их уровней есть подъем лирического волнения; но — волнения мрачного; подъем отчаяния, например; прототипом такой группы — стихотворение Тютчева *«Как над горящею золой дымится свиток и сгорает»*; вторая строфа его — огромный скачок вверх: «Так тщетно тлится жизнь моя; и с каждым днем проходит дымом; так — постепенно гасну я в однообразье нестерпимом». Подъем есть — 1) подъем силы отчаяния, 2) расширение сгорающего свитка в образ жизни поэта; кривая Тютчева при подобного рода расширении содержания всегда реагирует подъемом; подъем здесь — не абстрактно-смысловой, а мимически-интонационный.

Таким же интонационным подъемом кончается стихотворение *«Финляндия»* Боратынского — с предпоследнего четырехстрочия, с 2,5, на последнее, с 4, рисующего:

Я, невнимаемый, довольно награжден  
За звуки — звуками, а за мечты мечтами.

То же — с упадом; например: в моем стихотворении «Я засыпал» строфа, живописующая горнее видение-максимум (4), а отражение горнего в мелочах жизни — минимум; здесь минимум — не падение, а — отражение высоты глубиною, макрокосма — микрокосмом:

Так и звезда: в неперенном блеске...  
Но бегае<sup>т</sup> летучий луч звезды  
Алмазами по зеркалу воды  
И блещущие чертит арабески.

Или: у Блока в разных стихотворениях жест упада оттеняет разное; в стихотворении «Авиатор» в общем приближающаяся к горизонтали кривая в одном месте обрывается круто вниз; и это место — падение авиатора; здесь упаду соответствует упад в прямом смысле; а в стихотворении «Незнакомка» все взлеты кривой подбрасывают вверх 1) пьяниц «с глазами кроликов», 2) трагический возглас: «Я понял — истина в вине»; наоборот: возвышенные реминисценции *света и высот*, связанные с явлением Незнакомки, показаны на упадах; но это оттого, что жест стихотворения — трагическое «*все навыворот*»; и интонация кривой выявляет вывороченность темы. Или: часто упад лишь противопоставляется подъему, особенно когда это противоположение есть противоположение *действия* причине, *следствия* основанию, «*тогда*» — «*когда*»; последнее имеет место в стихотворении Лермонтова: «*Когда волнуется желтеющая нива*»: 1) когда волнуется желтеющая нива; 2) когда «студеный ключ играет по оврагу» (вторая строфа, подъем); 3) когда ландыш росой обрызганный и т.д. (третья строфа: опять подъем); после трех строф («*когда*», «*когда*», «*когда*») нарастает ожидание, требующее разрешения; и оно дано в четвертой строфе с «*тогда*»: «*Тогда смиряется души моей тревога*»; и *тогда* — упад; здесь упад сопровождает успокоение.

В каждом стихотворении свой жест упада и подъема; но связанные с текстом, они всегда дают *интонацию*, невыразимо углубляющую восприятие содержания, как бы к этому содержанию ни относилось сознание поэта; иногда читаешь по кривой текст и делаешь неожиданные для себя открытия, что *кривая* больше знает о сути содержания, чем сам поэт, высказывающий содержание; и отсюда напрашива-



ется мысль, что кривая нам подает это содержание из самого подсознания поэта, часто не умеющего прочесть в рефлексии это содержание; так что пушкинское *«я понять тебя хочу: темный твой язык учу»* относится к кривой: темна *«кривая»* интонации для поэта; он к ней прислушивается, как к звуку депеши; так Фет заявляет, что скоро он будет петь, а о чем — не знает. И это — оттого, что кривая отражает жест ритма; ритм — отражение в поэте *«звука»*, которому он внимает, а *«звук»* — отражение того коллектива, который поэту бросает радио-волнами не фальсифицированный критиком, а *подлинный социальный заказ*.

Чтение кривых порой начинается с восприятия кривой, как глухой абракадабры, а кончается восторгом перед изощренностью переданной интонации, которую подсочинить нарочно — нельзя, а оттого и понять в прочтении трудно.

Примером такой кривой считаю кривую тютчевского стихотворения *«Проблеск»*. Содержание его — весьма мрачно: звуки муки мимикрируют звуки ангелов, зовущих к себе; и чем более мы им верим, тем ужаснее срываемся; взлетные точки — разоблачение скепсисом этого марева, вот их суммы:  $3+3,4+3,5+2,5+3$ ; с уровня 2; и ниже — ангельский *«морок»*:  $2+2,1+1,5$ ; на 2 без скепсиса рисуется звон воздушной арфы; на 2,1 без скепсиса, подано переживание: *«Как бы эфирною струєю по жилам небо протекло»*; на 1,5, без скепсиса же, рисуется окид сознанием небосклона. Но небесность срывает скепсис; и максимум лирически взволнованных скепсисом строк, удар интонации, — в строфе с суммой 3,5, обнаруживающей, что *«ангельская лира грустит в пыли на небесах»*; стихотворение — демонично; в нем все — навыворот; и жест аккомпанемента кривой — показывание небесной гармонии на упадах. Вполне возможно, что поэт и не подозревал всей едкости иронии и всей силы срыва неба жестом своей ритмической кривой; но она нам выдала бессознательную мысль Тютчева, его страстно-земной инстинкт, — хотел он этого или не хотел.

Также кривая *«Я помню чудное мгновенье»* срывает маску ангеличности с Керн; интонационный удар не на *«душе настало пробужденье»*, а на *«шли годы. Бурь порыв мятежный»* и т.д.; она выявляет — страсть, боль, мучение

Пушкина вопреки аллегории «божественности» и традициям исполнения; но эта страсть, боль, мученье и были состоянием Пушкина в момент написания стихотворения, о чем рассказывает биография; кривая оказалась реалистичней текста; он аллегоричен, рисуя не бывшее в действительности «*пробуждение души*»; было же — отемнение страстью; было — желание лишь обладания.

Кривая ритма уличила текст: Пушкин уличил Пушкина; Пушкин-правдивец сказал «нет» Пушкину-аллегористу, т.е. воспитаннику аллегорической поэзии XVIII века: «Врешь, брат: не „*божество*“, а женщина тебя волнует; „*божество*“ лишь прием мужчины приблизиться к женщине».

Таким же чудом жеста является кривая тютчевского «*Из края в край, из града в град*»; она состоит из тезы (первая строфа) с числом 2; далее — подъем антитезы на четырех строфах: 2,6+3,2+2,6+3,1 (средняя 2,9); далее — крутое падение с 3,1 на 1,2 (на 19 делений); последняя, 7-я строфа — возвращение к первой с повтором: «*Из края в край, из града в град могучий вихрь людей метет*».

Рассмотрим содержание в связи с уровнями: *теза* (на 2) бросает лозунг: «Вперед, вперед!»; с второй — подымается ветер, оборачивающийся голосом, поданным в кавычках и зовущим поэта обернуться на прошлое: впереди — туман, позади — зовущие слезы (2-я строфа); любовь — позади: куда же бежать (третья); сжался над собой (четвертая); все милое душе ты покидаешь (пятая); волна обратного зова подана текстовым образом в «*кавычках*» голоса; а интонацией ритма — на линии взлетов (выше 2): 2,6+3,2+2,6+3,1; шестая строфа — минимум (ниже высот и ниже тезы): 1,2. Поэт обрывает манящий в «*назад*» голос:

Не время выкликать теней...

Голос ветра оказывается голосом усопшей: «*Усопших образ тем страшней, чем в жизни был милей для нас*».

Последняя строфа — повтор уровня первой: возвращение к 2; но и текст строфы возвращает к лозунгу первой, к «*вперед*»; и этим «*вперед*» оканчивается.

И здесь кривая — жест ритма, а не абстрактное лежание точек, соединенных линиями.

Отсюда — моя рабочая гипотеза: кривая ритма есть интонационный жест содержания в его «статусе насценди», в душе поэта<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> С этой точки зрения кривые лирических стихотворений дают нам гигантский, неисчерпаемый материал для изучения: 1) подсознания, 2) творческих переживаний, 3) стиливых приемов ритма, 4) текстового содержания; результаты этого изучения могли бы иметь громадное практическое значение для: 1) литературной критики, 2) для декламационного искусства; пока нет кривых мира пушкинской поэзии можно сказать, что столь обследованная область, как «пушкиноведение» — страна, полная сюрпризов; обследование кривых изменяет рельеф содержания, остранняет содержание; обследование кривой «*Медного Всадника*» впервые мне объяснило внутренне биографию Пушкина 33–34 годов; многие письма Пушкина этого периода в свете кривой «*Всадника*» приобретают особый смысл; кривая — обратно: по-новому освещает биографический материал; пока у нас нет кривых «*Евгения Онегина*», «*Полтавы*», «*Бориса Годунова*», — нельзя утверждать, что мы знаем Пушкина.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ (кривая «Медного всадника» Пушкина)

### 1. Нечто о методе составления кривых поэмы

Материал рассмотря — кривая ритма поэмы «*Медный Всадник*». Для понимания ее надо учесть все сказанное в предыдущей главе. Счисление поэмы Пушкина — трудная и весьма кропотливая работа: 1) количество строк; 2) трудность слуховой записи, обусловленная скоплением редких и изысканно построенных строк, уснащенных обилием знаков препинаний, разрывами и переносами фраз; 3) постоянная возможность ошибок руки, или рассеянность при счислении. Прежде чем ручаться за форму кривых, мне пришлось пройти сквозь лес маленьких арифметических действий, располагающих к ошибкам; иногда случайный просчет, ошибка в одном месте, останавливали работу на много дней; 4) наконец, — проблема разбиения текста на кусочки: надо было установить не случайное деление, а деление, вытекающее из существа содержания поэмы.

Во-первых, надо было установить принцип счисления строк с переносами. Поэма изобилует переносами.

...Пустынный остров. Не взросло  
Там ни былинки. Наводнение  
Туда, играя, занесло  
Домишко ветхий. Над водою  
Остался он, как черный куст.  
Его прошедшею весною  
Свезли на барке. Был он пуст.

В данной системе строк метрическая схема третьей с конца и последней одна и та же:  $\sim - \sim - \sim - \sim -$ . Но столкните рядом строки, и вы увидите, что их нельзя считать, как совпад.

Остался он, как черный куст...  
Свезли на барке. Был он пуст.

Точка, отделяющая конец предложения («его прошедшею весною свезли на барке») от начала последнего, заключительного предложения («был он пуст»), не есть лишь знак препинания, но — нечто большее; на «*был он пуст*» падают: логическое, ритмическое и грамматическое ударения; с другой стороны: фраза, начатая в предыдущей строке, перенесена в начало следующей; факт переноса фразы через межстрочную паузу меняет эту паузу, почти снимая ее: так что слова: «*свезли на барке*», открывающие строку, звучат иначе, чем иные строки, строку открывающие; словом: строка «Свезли на барке» — точка, пауза бóльшая, чем всякая цезура — «был он пуст», т.е. окончание строки, тройко подчеркнутое (грамматически, логически, ритмически), есть чистый *контраст* по сравнению со строкой: «Остался он, как черный куст». Решают тут не столько доводы (тоже веские), сколько ухо, которое отказывается воспринимать *совпадом* подобного рода строку; формально строка имела бы значимость 0,5, если бы мы ее считали со строкою: «Остался он, как черный куст»; мы же считать ее можем только с идентичными строками, например, с импровизированною мною строкою: «Он *что* увидел?.. Черный куст». Такой строки нет в приведенной системе; и последняя строка мною считается как контраст. А вот строку — «домишко ветхий. Над водою» — я не считаю, как 1, а как 0,6 по формуле  $\frac{n-1}{n}$ , ибо она — совпад со строкою — «Пустынный остров. Не взросло», потому что обе строки идентичны в строении ( $\sim - \sim - \sim ||| \sim \sim -$ ); разности рифм (мужская и женская) в общем строкосчислении не считаются на основании сказанного во второй главе (поправка на рифму повысила бы 464 строки поэмы на 0,1, не меняя соотношения меж частями кривой, а средняя высота не иг-

рает никакой роли: она повышается и понижается без изменения соотношений).

Второй вопрос, вызывавший к разрешению, был вопрос о строках, разорванных пополам красною строкою Пушкина; в таком случае один обрывок строки попадает в одну группу строк, объединенных единством логическим, сюжетным и изобразительным; другой обрывок, открывая новую систему строк, всецело ей принадлежит. Например:

Увы! Все гибнет: кров и пища.  
Где будет взять?

Половиной строки «Где будет взять» оканчивается большая картина наводнения; далее — глубочайшая пауза; и вторая половина строки открывает новую тему: «Наводнение и царь». Вот она.

*...В тот грозный год*  
Покойный царь еще Россией  
Со славой правил.

Как считать подобного рода строку? Насильственно склеить ее в неделимое единство «Где будет взять? В тот грозный год» — значит пренебречь ритмом, грамматикой, логикой. Отношение к подобным строкам я установил из необходимости считать отрывки; в отрывке предыдущем полустроchie «Где будет взять» есть фактический контраст с предыдущей строкой; а в последующем отрывке первая полная строка, предваренная полустроchieм «*в тот грозный год*», будет фактически контрастировать с ней; стало быть: факт слуха определяет счисление; и я счисляю такого рода разорванную строку два раза; и оба раза, как контраст: она — не строка, а две строки двухстопного ямба, как  
1) — — ◡ — 2) ◡ — ◡ — .

Отсюда правило: строчка — неделимое единство лишь в том случае, если она не разрушена красною строкой.

Наконец, следует установить правило разбиения текста на отрывки; и это не такой простой вопрос, как кажется сперва; ведь от принципа разбиения будут зависеть суммы строк отрывков; от них будет зависеть «строфная» сумма, а от нее — вид кривой; правда, всевозможные изменения в разбиениях и с ними связанные видоизменения начертания

кривой по существу не нарушают общего принципа, нами в кривой наблюденного; во всех кривых части ее будут как-то соответствовать разбиенным отрывкам; новому смыслу отрывка будет соответствовать новый смысл кривой; и результаты всевозможных разбиений в сложении их в целое вывода явят тот же результат. Но все-таки, для большей легкости подхода к кривой, для большей выпуклости самой кривой важно, чтобы принцип дробления на отрывки соответствовал действительному единству, чтобы это единство было по возможности единством мысли, образа, сюжета, грамматической и мелодийной целостности. И вот тут-то мне пришлось сделать ряд исправлений в третьей моей кривой («В»), которую я называю реалистической кривой, ибо она построена на 55 отрывках, а у Пушкина во всей поэме лишь 23 куска, отделенных красными строками; стало быть, в кривой, построенной на 55 отрывках, надо было устанавливать весьма часто подразделения, но так, чтобы отдельно взятые, они являли действительное единство, т.е. находились друг относительно друга в положении противоположения, подобному «сочинению» двух главных предложений, но одинаково бы подчинялись целому родового отрывка; в методе разбиения я брал принцип *соподчинения*, т.е. внятного грамматического разбора; и когда видел, что такое-то количество строк, будучи грамматическим единством, есть еще и единство логическое, сюжетное и образное, то я данную группу считал, как «*строфу*»; так в моей кривой «В» средняя величина отрывка есть  $464 : 55 = 8$ . Я разбил «*Всадника*» на ряд единств (8–9–10–11–12-тистрочий, иногда — на большее, иногда на меньшее количество строк). И думаю, что разбил верно, элиминировав максимум субъективизма.

Легче было найти принцип сложения для кривой «Б», которую я называю синтетической кривой; во-первых, разбив текст на 55 отдельностей, я увидел, что эти раздельности естественно складываются в группы, объединенные общим содержанием (например «Петр», «Через сто лет», «Люблю тебя, Петра творенье...»); и так соединенные кусочки в большинстве случаев совпали с красными строками Пушкина, которые надо было в первую голову взять на учет; но при всем желании взять на учет красную строку Пушкина, не везде это удавалось без нарушения равновесия кривой, как синтетической;

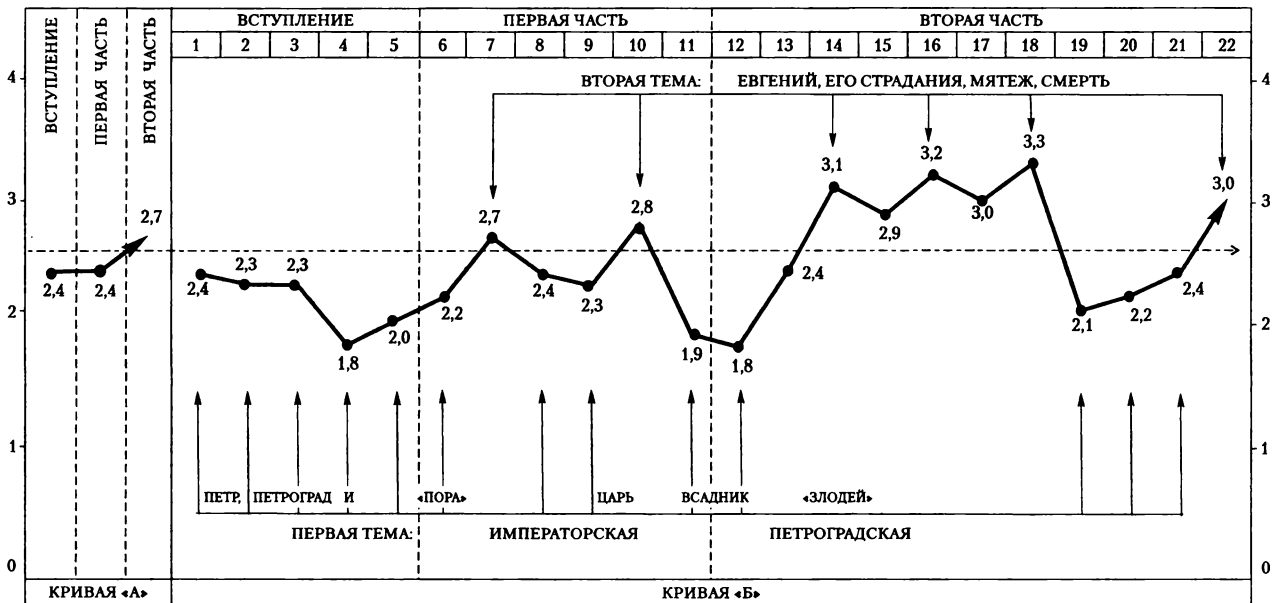
например: иногда Пушкин красной строкой выделяет деталь, например, «*пишту Хвостова*», тогда как он лишь деталь группы, объединенной темой «*в порядок прежний все вошло*»; в таком случае явно, что синтетической кривой уделять место «*пишите Хвостову*» слишком много чести; в реалистической кривой «*пишта*» выделен; в синтетической — слит с темой «*порядка*»; иногда — наоборот: гигантская, центральная мысль всей поэмы, отдельно вырезанная из всех образов, им противопоставленная, как лейтмотив поэмы, начинающаяся строкой «*ужасен он в окрестной мгле*», я не мог не выделить в отдельный момент, так что отрывок соответствующий (отделенный красными строками) мною разбит на два, что, повторяю, не играет роли для выводов о кривой; вот почему 23 отрывка Пушкина в моей синтетической кривой занимают 22 пункта (от очень осторожного ретуша пушкинского порядка красных строк, который мною положен в основу деления).

Никаких сомнений не возбуждает кривая «*А*», построенная на суммах строчных отношений вступления, первой и второй части поэмы.

На прилагаемых чертежах (см. чертеж № 5 на стр. 120) показана сперва кривая «*А*» (географическая карта целого), потом «*Б*», кривая ракурса, или ландшафт с высокого птичьего полета и наконец кривая «*В*», обнаруживающая строфический рельеф поэмы (говорю «*строфический*», потому что разбиение поэмы на маленькие кусочки обнаружило в поэме внутренне-строфическое строение).

Каждая из трех кривых имеет свои достоинства и недостатки; те и иные в зависимости от разгляда. Кривая «*А*» ничего не говорит о жестикуляции отрывков, но говорит о соотношении частей; кривая «*Б*» дает нагляднейшее выражение целого соотношения частей; в ней более всего отпечатлен образ ритма поэмы, но из нее не выведешь заключения о том, в каких кусочках текста максимумы и минимумы ритмических биений и замираний, ибо показано всюду среднее их. В кривой «*В*» видишь эти биения; в ней «*точка*» ракурса часто явлена в жестикуляции жеста; например: в ней число ракурса, построенного на 41-й строке, т.е. 2,4, явлено в жестикуляции ее строящих отрывков (в 16, 8, 8 и 9 строк) с суммами: 2,6+2,1+2,2+2,2; то есть, — является числовая антиномичность между отдельностями





подотрывков, соответствующая антиномичности темы Петербурга в поэме; в ракурсе эта антиномичность не видна; и в выявлении ее — преимущество кривой «В»; но дефектом «В» является утрата в ней общего рельефа; «*группа деревьев*» иногда мешает видеть «*линию леса*».

В умелом пользовании всеми тремя кривыми нейтрализуются дефекты каждой.

Наконец — к вопросу о счислении отрывков.

Каждый из мною счисленных отрывков кривой «В», разумеется, приведен к единству масштаба, т.е., к четырехстрочию (моему «*метру*»); так что, имея суммы двух отрывков, 5,3 и 10,4, я их привожу в следующий вид:  $\frac{5,3 \times 4}{8} = 2,6$  и  $\frac{10,4 \times 4}{16} = 2,6$ ; чего я достигаю при этом?

Того, что оба отрывка приведены мною к одинаковому масштабу делений; но при счислении второго порядка (при переходе от кривой «Б» к «В») мне лучше брать среднее от реальных сумм, а не от сумм, приведенных к четырехстрочию, т.е. слагать в градации сумм не числа приведенных к четырем отрывкам, а реальные суммы отношений. Почему удобнее поступать так, покажу на примере.

Приведенные к четырехстрочию суммы отношений в подотрывках, слагающих отрывок «Наводнение», равны:  $2,8+1,8+2,3+4=10,9$ ; казалось бы средняя сумма =  $10,9:4=2,7$ ; она — больше показанной в кривой. Почему? Да потому, что мы отвлеклись от реального количества строк, ее строящих, и взяли лишь 4 момента безотносительно к тому, что момент четвертый с очень большой высотой в 4 построен лишь на четырех строках, а момент второй с высотой в 1,8 строится 15-ю строками; в отвлечении от количества строк, образов и ритмов, их строящих, отмечается абстрактно ритм; не взята на учет длительность ритмического единства, а она в логике интонации играет большую роль; стало быть: в основу сложения при ракурсе кривой я должен брать реальные суммы строчных отношений, т.е. ввести заново толщину строк и пропорционально им сообразовать высоту средней точки. Вот как я поступаю:

$$\frac{(5,7+6,7+5,6+4) \times 4}{37} = 2,4.$$

Здесь слагаемые числителя — суммы строчных отношений, а знаменатель — количество строк; если бы четыре отрывка были равнострочны, то каждый из отрывков был бы в среднем 9-строчен; тогда строчная сумма 4 более бы влияла на среднюю сумму, а строчная сумма 1,8 менее бы влияла; и правильное выражение высоты было бы 2,7; но сумма 4 — четырехстрочие, а сумма 1,8 — среднее 15-ти строк, приведенных к четырехстрочию; 15 строк — а не 4 строки; фактически они и понижают абстрактное среднее 2,7 до 2,4.

Этот простенький факт мною не был учтен в первоначальном показе кривой (дефект рассеянности), и поэтому я показывал не реальный ракурс, а абстрактный, демонстрируя кривую «Б»; она имела в деталях иной вид; и средняя высота линии была счислена на средней сумме строчных отношений, деленных на сумму строк поэмы; оттого она была показана уровнем 2,3, тогда как реальный уровень 2,6.

$$\frac{307,1 \times 4}{477} = 2,6.$$

Кстати, число 477 не совпадает с суммою строк поэмы, потому что ряд строк, разорванных красными строками, мною дважды счислялся (как две строки) на основании вышесказанного; это и повысило несколько сумму строк (на 13).

Прежде нежели перейти к показу кривой, я предлагаю вниманию читателей материалы к кривым: счет отрывков в кривых «Б» и «В», количества строк, строчные отношения, их суммы для кривой «Б», для кривой «В» и индекс уровней. К сожалению, я не могу привести графики слуховой записи, имеющиеся у меня, потому что они требуют специального воспроизведения, особых клише и т.д., каждое число есть результат счисления, т.е. есть отношение строки к толще до нее слухом пропущенных строк; оно предполагает все особенности строк взятыми на учет; надо себе представить: 1) текст поэмы, 2) параллельно с ним графики слуховой записи (слуховые клише), 3) число строчного отношения и все числа, вытекающие из него; я же даю лишь колонки чисел. Слева дано разбиение на 55 отрывков кривой «В»; справа они же, но счисленные для кривой-ракурса. Нумерация для кривой «В» в тексте, но не в схеме, дана арабскими цифрами; нумерация для кривой «Б» — римскими.

## 2. Материал счисления строк кривой «Медного всадника»<sup>1</sup>

Кривая «В»	Кривая «Б»
<b>Вступление</b>	
<b>I. Петр и его думы</b>	
<p>1. <i>Петр.</i> 11 строк. 0 1 1 1 1 1 0 0,8 0,5 0,2 1</p> <hr style="width: 20%; margin-left: 0;"/> $\frac{6,5 \times 4}{11} = 2,4$ <p>2. <i>Думы Петра.</i> 10 строк. 1 0,8 0,7 0,2 0,2 1 0,7 0,2 0,2 1</p> <hr style="width: 20%; margin-left: 0;"/> $\frac{6 \times 4}{10} = 2,4$	<p>От строки: «На берегу пустынных волн», кончая строкой: «И запируем на просторе».</p> <p>20 строк, исчисленных, как 21<sup>2</sup>.</p> <p>11 стр. — 6,5 10 стр. — 6</p> <hr style="width: 20%; margin-left: 0;"/> <p>21 стр. — 12,5</p> $\frac{12,5 \times 4}{21} = 2,4$

<sup>1</sup> Римские цифры обозначают отрывки для кривой «Б», арабские для кривой «В».

<sup>2</sup> Строки, разорванные красной строкой, счисляются как 2 строки.

## II. Картина через сто лет

3. «Прошло сто лет».

4 строки.

1

0,7

0

0,9

---

 2,6=2,6

4. «В гранит оделась Нева».

10 строк.

0

0,2

0,2

0,4

1

1

0,6

1

0,7

1

---


$$\frac{6,1 \times 4}{10} = 2,4$$
5. «И перед юною царицей...  
склонилась... Москва».

8 строк.

0,8

0,2

0,9

0,5

0,5

0,5

0,5

0,2

---


$$\frac{4,1 \times 4}{8} = 2$$
От строки: «Прошло сто лет:  
и юный град», кончая стро-  
кой: «Порфиноносная вдова».22 строки, счисленные,  
как 22.

4 стр. — 2,6

10 стр. — 6,1

8 стр. — 4,1

---

 22 стр. — 12,8

$$\frac{12,8 \times 4}{22} = 2,3$$

## III. «Люблю тебя, Петра творенье»

6. *Петербургская весна.*

16 строк.

1

0

0,8

1

0,6

0,6

1

0,5

0,1

0,1

0,4

1

0,9

1

0,5

0,7

$$\frac{10,2 \times 4}{16} = 2,6$$

7. *Петербургск<ая> зима —  
балы, тирушки.*

8 строк.

0,5

0,7

1

0,6

0,4

0,7

0,2

0,2

$$\frac{4,3 \times 4}{8} = 2,1$$

От строки: «Люблю тебя, Пет-  
ра творенье», кончая: «И, чужа  
вешни дни, ликует».

41 строка, численная, как 41.

16 стр. — 10,2

8 стр. — 4,3

8 стр. — 4,4

9 стр. — 4,9

41 стр. — 23,8

$$\frac{23,8 \times 4}{41} = 2,3$$

Кривая «В»	Кривая «Б»
<p>8. <i>«Люблю воинственную живость».</i> 8 строк. 0,2 0 0,2 1 0,5 0,9 0,6</p> <hr/> $\frac{4,4 \times 4}{8} = 2,2$ <p>9. <i>Царские праздники.</i> 9 строк. 0 0,6 0,5 0,5 1 0,6 1 0,7 0</p> <hr/> $\frac{4,9 \times 4}{9} = 2,2$	
<b>IV. Красуйся, град Петров, и стой</b>	
<p>10. <i>«Красуйся...»</i> 8 строк. 0 0,9 0,2 0,2 0,7 0,9 0 0,6</p> <hr/> $\frac{3,5 \times 4}{8} = 1,8$	<p>От стр. «Красуйся», кончая строкой: «Тревожить вечный сон Петра». 8 строк – 1,8</p>

Кривая «В»	Кривая «Б»
<b>V. «Была ужасная пора»</b>	
<p>11. <i>Ужасная пора.</i> 5 строк. 0,5 0,4 0,6 0,5 0,5</p> <hr/> $\frac{2,5 \times 4}{5} = 2$	<p>От стр. «Была ужасная пора» до конца вступления. 5 стр. – 2.</p>
<p>Сумма строк вступления 96, численных, как 97. Сумма строчных отношений «Вступления» 55,1. Средняя высота: <math>\frac{55,1 \times 4}{97} = 2,2</math>.</p>	
<p><b>Первая часть.</b> <b>VI. «Над омраченным Петроградом»</b></p>	
<p>12. <i>«Над омраченным Петроградом».</i> 11 строк. 1 0,7 0,9 0,5 0,5 0 0 0,7 0 1 0,7</p> <hr/> $\frac{6 \times 4}{11} = 2,2$	<p>От стр.: «Над омраченным Петроградом», кончая: «Пришел Евгений молодой». 11 стр. – 2,2.</p>



## VII. Характеристика Евгения

13. *«Мы будем нашего героя звать этим именем».*

15 строк.

0,2

1

1

0,9

0

0,8

0

1

0,5

0

0,9

0

0,6

0,8

0

---


$$\frac{7,7 \times 4}{15} = 2,1$$

14. *Ропот Евгения.*

14 строк.

1

0,4

0,4

0,8

0,9

1

0,7

0,9

0,5

0,7

0,9

0

0,7

0,4

---


$$\frac{9,3 \times 4}{14} = 2,7$$

От стр.: «Мы будем нашего героя» и кончая стр.: «Ужасный день».

43 стр., счисленных,  
как 45 строк.

15 стр. — 7,7

14 стр. — 9,3

6 стр. — 4,6

10 стр. — 8,9

---

45 стр. — 30,5

$$\frac{30,5 \times 4}{45} = 2,7$$

Кривая «В»	Кривая «Б»
<p>15. <i>Думы о Параше.</i> 6 строк. 0,6 1 0,4 0,8 1 0,8</p> <hr/> $\frac{4,6 \times 4}{6} = 3,1$ <p>16. <i>Предчувствие и засыпание.</i> 10 строк. 1 0,7 0,4 1 1 1 1 0,8 1 1</p> <hr/> $\frac{8,9 \times 4}{10} = 3,6$	
<b>VIII. Наводнение</b>	
<p>17. <i>Внешняя картина наводнения.</i> 8 строк. 1 0,8 1 0,5 1 0,8 0 0,6</p> <hr/> $\frac{5,7 \times 4}{8} = 2,8$	<p>От стр.: «Нева всю ночь», и кончая строкой: «Где будет взять?» 35 стр., счисленных, как 37. 8 стр. – 5,7 15 стр. – 6,7 10 стр. – 5,8 4 стр. – 4</p> <hr/> <p>37 стр. – 22,2</p> $\frac{22,2 \times 4}{37} = 2,4$

18. *Вода хлынула.*  
(кончая: «По пояс в воду  
погружен»).

15 строк.

0,5

0,9

0,5

0,7

0

0

0,2

1

1

0

0,7

0

0,1

0,1

---


$$\frac{6,7 \times 4}{15} = 1,8$$

19. «*Осада. Приступ.*  
*Злые волны...*»

10 строк.

1

1

1

0,7

0,2

0,5

0,2

0,2

0

1

---


$$\frac{5,8 \times 4}{10} = 2,3$$

20. «*Народ зрит божий гнев.*»

4 строки.

1

1

1

1

---


$$4 = 4$$

## IX. Царь и генералы

21. *Бессилие царя.*

8 строк.

1

1

1

0,5

1

1

1

0

$$\frac{6,5 \times 4}{8} = 3,2$$

22. *Дворец.*

4 строки.

0,2

0,2

0,9

0,5

$$1,8 = 1,8$$

23. *Генералы спасают народ.*

6 строк.

1

0,5

1

0,5

0

0,2

$$\frac{3,2 \times 4}{6} = 2,1$$

От слов: «В тот грозный год»,  
кончая стр.: «И дома гибну-  
щий народ».

17 строк, счисленных, как 18.

8 стр. — 6,5

4 стр. — 1,8

6 стр. — 3,2

18 стр. — 11,5

$$\frac{11,5 \times 4}{18} = 2,6$$

## Х. Евгений верхом на звере

24. *Евгений на звере.*

15 строк.

0

0,8

1

0,6

0,3

0,4

0,8

0,4

1

1

1

0,8

0,8

0,5

0,5

$$\frac{9,9 \times 4}{15} = 2,6$$

25. *«Иль вся наша жизнь,  
как сон пустой».*

16 строк.

0,5

0,2

1

1

0,8

0,4

1

1

0,9

0

0,9

0,5

1

1

0,6

0,8

$$\frac{11,6 \times 4}{16} = 2,9$$

От стр.: «Тогда, на площади  
Петровой» и кончая строкой:  
«Насмешка Рока над землей».

31 строка.

15 стр. — 9,9

16 стр. — 11,6

31 стр. — 21,5

$$\frac{21,5 \times 4}{31} = 2,8$$

Кривая «В»	Кривая «Б»
<b>XI. «Медный всадник»</b>	
<p>26. <i>«И он, как будто околдован».</i> 4 строки. 0 0,2 0,7 0,5</p> <hr/> <p>1,4 = 1,4</p> <p>27. <i>Медный всадник.</i> 5 строк. 1 1 0,2 0,7 0</p> <hr/> <p><math>\frac{2,9 \times 4}{5} = 2,3</math></p>	<p>От строки: «И он, как будто околдован» до конца первой части. 9 строк. 4 стр. — 1,4 5 стр. — 2,9</p> <hr/> <p>9 стр. — 4,3 <math>\frac{4,3 \times 4}{9} = 1,9</math></p>
<p>Сумма строк первой части 146, численных, как 151. Сумма строчных отношений = 96. <math>\frac{96 \times 4}{151} = 2,5</math> (среднее число).</p>	
<p><b>Вторая часть.</b> <b>XII. Отлив</b></p>	
<p>28. <i>Отлив (разбойник).</i> 14 строк. 0 0 0 0 0,9 1 0,6 0,5 0,2 0,2 0,8 0,8 0,2 1</p> <hr/> <p><math>\frac{6,2 \times 4}{14} = 1,8</math></p>	<p>От начала, кончая 14 строкою. 14 стр. — 1,8</p>

## XIII. Евгений спешит к Параше

29. *Вода сбыла.*

11 строк.

0,2

1

0,5

0

0,2

0,9

1

0,4

0,7

0,7

1

$$\frac{6,6 \times 4}{11} = 2,4$$

30. *Перевозчик.*

6 строк.

1

0,7

1

0,3

0,6

0

$$\frac{3,6 \times 4}{6} = 2,4$$

31. *Переправа.*

6 строк.

0

0

1

0,5

1

1

$$\frac{3,5 \times 4}{6} = 2,3$$

От стр.: «Вода сбыла,  
и мостовая», кончая:  
«Достиг он берега».

22 строки, счисленных, как 23.

11 стр. — 6,6

6 стр. — 3,6

6 стр. — 3,5

23 стр. — 13,7

$$\frac{13,7 \times 4}{23} = 2,4$$

## XIV. Роковое узвание

32. *Спешит к судьбе.*  
(От «Несчастный»  
до «Что ж это»).

19 строк.

1

0,7

1

1

1

1

1

0

0

0,9

0,5

0,5

1

1

0,6

0,6

0,1

1

1

---


$$\frac{13,9 \times 4}{19} = 2,9$$

19

33. *«Где же дом».*

6 строк

1

1

1

1

1

1

---


$$\frac{6 \times 4}{6} = 4$$

6

34. *«Захохотал».*

5 строк.

1

1

0,4

0,2

1

---


$$\frac{3,6 \times 4}{5} = 2,9$$

5

От стр.: «Несчастный»  
до слов: «Захохотал...» (включительно).

28 строк, счисленных, как 30.

19 стр. — 13,9

6 стр. — 6

5 стр. — 3,6

---

30 стр. — 23,5

$$\frac{23,5 \times 4}{30} = 3,1$$



## XV. В порядок прежний все вошло

35. *Толки народа.*

5 строк.

1

0,9

0

1

1

---


$$\frac{3,9 \times 4}{5} = 3,1$$

36. *Прикрытое зло.*

17 строк.

1

1

0,8

0,5

1

1

0

0,8

0

1

0,7

0,5

1

0,8

1

1

1

---


$$\frac{13,1 \times 4}{17} = 3,1$$

37. *Хвостов.*

4 строки.

1

0,8

0,2

0,2

---


$$2,2 = 2,2$$

От стр.: «Утра луч», кончая:  
«Несчастье Невских берегов».

24 строки, счисленных, как 26.

5 стр. — 3,9

17 стр. — 13,1

4 стр. — 2,2

---

 26 стр. — 19,2

$$\frac{19,2 \times 4}{26} = 2,9$$

## XVI. Сумасшедший Евгений

38. *Мятежные думы сумасшедшего.*

8 строк.

1

1

1

1

0,8

1

1

0,4

$$\frac{7,2 \times 4}{8} = 3,6$$

39. *Сдача домика пиште.*

5 строк.

1

0,8

0,2

0,7

0,5

$$\frac{3,4 \times 4}{5} = 2,6$$

40. *Страдания сумасшедшего.*

18 строк.

0,2

1

1

1

0,8

0

1

0,9

0,9

1

0,5

1

1

0,8

0,9

0,7

0,6

1

$$\frac{14,3 \times 4}{18} = 3,2$$

От стр.: «Но бедный, бедный мой Евгений» и кончая «Ни призрак мертвый».

30 строк, счисленных, как 31.

8 стр. — 7,2

5 стр. — 3,2

18 стр. — 14,3

31 стр. — 24,7

$$\frac{24,7 \times 4}{31} = 3,2$$

## XVII. Раз он спал у невской пристани

41. «Раз он спал».

8 строк.

1

1

1

1

0,8

0,9

1

0,5

$$\frac{7,2 \times 4}{8} = 3,6$$

42. Часовой.

4 строки.

0,8

1

1

0,8

$$3,6 = 3,6$$

43. Евгений вспомнил прошлый ужас.

7 строк.

0,7

1

1

0,7

0,8

1

0,6

$$\frac{5,8 \times 4}{7} = 3,3$$

44. «Медный всадник».

7 строк.

0,8

0,6

0,2

0,2

0,8

0,5

0

$$\frac{3,1 \times 4}{7} = 1,8$$

От стр.: «Раз он спал».

25 строк, счисленных, как 26.

8 стр. — 7,2

4 стр. — 3,6

7 стр. — 5,8

7 стр. — 3,1

26 стр. — 19,7

$$\frac{19,7 \times 4}{26} = 3$$

Кривая «В»	Кривая «Б»
<b>XVIII. «Прояснились в нем страшно мысли»</b>	
<p>45. <i>«Прояснил&lt;ись&gt; в нем страшно мысли».</i></p> <p>10 строк.</p> <p>0,9 1 1 0,7 1 1 1 0,7 1 0,5</p> <hr/> <p><math>\frac{8,8 \times 4}{10} = 3,5</math></p>	<p>Кончая строкой: «Над морем город основался».</p> <p>10 стр. — 3,5</p>
<b>XIX. «Властелин судьбы»</b>	
<p>46. <i>«Ужасен он».</i></p> <p>6 строк.</p> <p>0,8 0,5 0,5 0 0 0</p> <hr/> <p><math>\frac{1,8 \times 4}{6} = 1,2</math></p> <p>47. <i>Властелин судьбы.</i></p> <p>4 строки.</p> <p>1 0,5 1 0,9</p> <hr/> <p>3,4 = 3,4</p>	<p>От: «Ужасен он», кончая: «Вздернул на дыбы».</p> <p>10 строк.</p> <p>6 стр. — 1,8 4 стр. — 3,4</p> <hr/> <p>10 стр. — 5,2</p> <p><math>\frac{5,2 \times 4}{10} = 2,1</math></p>

## XX. Евгений и всадник

48. «Ужо тебе».

15 строк.

0,2

0,2

0 2

0,2

1

0,5

0,2

0,2

1

1

1

1

0,8

0

0,8

$$\frac{8,3 \times 4}{15} = 2,2$$

49. Лицо грозного царя.

4 строки.

1

0,6

0,2

0

$$1,8 = 1,8$$

50. Погоня всадника.

9 строк.

0,2

0,2

0

0,2

1

1

0,6

1

0,5

$$\frac{4,7 \times 4}{9} = 2,1$$

От слов: «Кругом подножия кумира», кончая: «С тяжелым топотом скакал».

32 строки.

15 стр. — 8,3

4 стр. — 1,8

9 стр. — 4,7

4 стр. — 2,4

32 стр. — 17,2

$$\frac{17,2 \times 4}{32} = 2,2$$

Кривая «В»	Кривая «Б»
<p>51. <i>Так прошла ночь.</i> 4 строки. 0,7 0,5 0,7 0,5 <hr/>2,4 = 2,4</p>	
<b>XXI. «Картуз изношенный снимал»</b>	
<p>52. <i>«Картуз изношенный снимал».</i> 9 строк. 0,5 0,5 0,4 1 0,9 0,2 0,7 0,2 1 <hr/><math>\frac{5,4 \times 4}{9} = 2,4</math></p>	<p>От: «И с той поры», кончая: «И шел сторонкой». 8 строк, счисленных, как 9. 9 стр. — 2,4</p>
<b>XXII. Смерть Евгения</b>	
<p>53. <i>Остров малый.</i> 10 строк. 1 0,6 0,2 0,2 0,9 1 0,6 1 1 0,7 <hr/><math>\frac{7,2 \times 4}{10} = 2,9</math></p>	<p>17 строк, счисленных, как 18. Последние строки поэмы («Остров малый») 10 стр. — 7,2 4 стр. — 3,2 4 стр. — 3,1 <hr/>18 стр. — 13,5 <math>\frac{13,5 \times 4}{18} = 3</math></p>

Кривая «В»	Кривая «Б»
<p>54. <i>Домик.</i>  4 строки.  0,7  0 9  0,6  1  <hr/> 3,2=3,2</p> <p>55. <i>Труп Евгения.</i>  4 строки.  0,7  0,6  0,8  1  <hr/> 3,1=3,1</p>	
<p>Сумма строк второй части 222, счисленных, как 229.  Сумма строчных отношений = 157,4.</p> $\frac{157,4 \times 4}{229} = 2,7$ <p>Средний уровень всей поэмы (464 строки, счисленных, как 477).</p> $\frac{307,1 \times 4}{477} = 2,6$	

Давши этот материал счисления, перехожу к двум регистрам уровней; эти таблицы, как мы увидим в следующей главке, весьма нам послужат; взявши ось средней линии за нормаль, я составил таблицы противостояния уровней, если к нормали мы будем прибавлять и убавлять по одному делению (масштабному); такое деление есть 0,1; итак: я беру сперва ось, т.е. 2,6; и потом перечисляю пары соответствий по линии «+» (выше среднего уровня) и по «-» (ниже среднего уровня); сперва это делаю для кривой «Б»; потом для кривой «В»; для первой кривой я ставлю римские цифры отрывков, соответствующих уровням, для второй ставлю — арабские цифры.

**Индекс уровней для кривой «Б».**

*Нормаль*

2,6

2,6+0,1=2,7 VII	2,6-0,1=2,5 Нет
2,6+0,2=2,8 X	2,6-0,2=2,4 I, VIII, XIII, XXI
2,6+0,3=2,9 XV	2,6-0,3=2,3 II, III, IX
2,6+0,4=3 XVII, XXII	2,6-0,4=2,2 VI, XX
2,6+0,5=3,1 XIV	2,6-0,5=2,1 XIX
2,6+0,6=3,2 XVI	2,6-0,6=2 V
2,6+0,7=3,3 Нет	2,6-0,7=1,9 XI
2,6+0,8=3,4 Нет	2,6-0,8=1,8 IV, XII
2,6+0,9=3,5 XVIII	2,6-0,9=1,7 Нет

**Индекс для кривой «В».**

*Нормаль*

2,6

3, 6, 24, 39

2,6+0,1=2,7 14	2,6-0,1=2,5 Нет
2,6+0,2=2,8 17	2,6-0,2=2,4 1, 2, 4, 29, 30, 51, 52
2,6+0,3=2,9 25, 32, 34, 53	2,6-0,3=2,3 19, 27, 31
2,6+0,4=3 15	2,6-0,4=2,2 8, 9, 12, 37, 48
2,6+0,5=3,1 35, 36, 55	2,6-0,5=2,1 7, 13, 23, 50
2,64-0,6=3,2 21, 40, 54	2,6-0,6=2 5, 11



2,6+0,7=3,3 43	2,6-0,7=1,9 Нет
2,6+0,8=3,4 47	2,6-0,8=1,8 10, 18, 22, 28, 44, 49
2,6+0,9=3,5 45	2,6-0,9=1,7 Нет
2,6+1,0=3,6 16, 38, 41, 42	2,6-1,0=1,6 Нет
2,6+1,1=3,7 Нет	2,6-1,1=1,5 Нет
2,6+1,2=3,8 Нет	2,6-1,2=1,4 26
2,6+1,3=3,9 Нет	2,6-1,3=1,3 Нет
2,6+1,4=4 20, 33	2,6-1,4=1,2 46

Отдельно счисленные кусочки (для поэмы), не помеченные в кривой «В».

1) Противоположение  $2,6+1,3=3,9$  и  $2,6-1,3=1,3$  фактически есть; но оно счислено с другими кусками: кусочек с 3,9 — от строки: «*Стеснилась грудь его*», кончая строкой: «*Как обуянный силой черной*»; а кусочек с 1,3 — от строки: «*И он по площади пустой*», кончая строкою «*По потрясенной мостовой*».

2) Кроме того: вот ряд кусочков с минимальными уровнями, вырезанные из счисленных групп строк:

а) Кусочек от строки «*Кругом подножия кумира*» и кончая строкой «*На лик Державца Полумира*» имеет значимость в 0,8;

б) Кусочек от строки «*Но вот, насытятся разрушеньем*», кончая словами: «*Свою добычу*» имеет значимость 0,9.

с) Кусочек «*Вступления*» от «*Люблю воинственную живость*», кончая «*однообразную красоту*» имеет 1,4;

д) 10 строк из «*Наводнения*» от строки «*Нева вздувалась и ревела*» и кончая строкой «*По пояс в воду погружен*» имеет 1,3.

3) Несколько кусочков имеют высокие уровни: а) Отрывок первой части от «*Сонны очи*» и кончая «*Ужасный день*» имеет 3,8; отрывок второй части от строки «*Одежда*

ветхая на нем», кончая «Был шумом внутренней тревоги» имеет 3,9.

Считаю нужным к этому индексу прибавить диалектику математических действий, которыми, может быть, читатель заинтересуется (в ней — логика жеста).

$$1) \frac{1,2+4}{2} = 2,6$$

$$14) \frac{1,2+2,3}{2} = 1,8$$

$$2) \frac{1,2+3,9}{2} = 2,6$$

$$15) \frac{1,2+1,8}{2} = 1,5$$

$$3) \frac{1,2+3,6}{2} = 2,4$$

$$16) \frac{1,2+1,4}{2} = 1,3$$

$$4) \frac{1,2+3,5}{2} = 2,4$$

$$17) \frac{0,8+4}{2} = 2,4$$

$$5) \frac{1,2+3,4}{2} = 2,3$$

$$18) \frac{0,8+3,9}{2} = 2,4$$

$$6) \frac{1,2+3,3}{2} = 2,2$$

$$19) \frac{0,8+3,6}{2} = 2,2$$

$$7) \frac{1,2+3,2}{2} = 2,2$$

$$20) \frac{0,8+3,4}{2} = 2,1$$

$$8) \frac{1,2+3}{2} = 2,1$$

$$21) \frac{0,8+3,2}{2} = 2$$

$$9) \frac{1,2+2,9}{2} = 2,1$$

$$22) \frac{0,8+3}{2} = 1,9$$

$$10) \frac{1,2+2,8}{2} = 2,1$$

$$23) \frac{0,8+2,9}{2} = 1,9$$

$$11) \frac{1,2+2,7}{2} = 2$$

$$24) \frac{0,8+2,8}{2} = 1,8$$

$$12) \frac{1,2+2,6}{2} = 1,9$$

$$25) \frac{2+4}{2} = 3$$

$$13) \frac{1,2+2,4}{2} = 1,8$$

$$26) \frac{2+3,6}{2} = 2,8$$

27)  $\frac{2+3,4}{2}=2,7$

28)  $\frac{2+3,2}{2}=2,6$

29)  $\frac{2+2,8}{2}=2,4$

30)  $\frac{2+2,6}{2}=2,3$

31)  $\frac{2+2,4}{2}=2,2$

32)  $\frac{2+2,2}{2}=2,1$

33)  $\frac{1,8+4}{2}=2,9$

34)  $\frac{1,8+3,9}{2}=2,9$

35)  $\frac{1,8+3,8}{2}=2,8$

36)  $\frac{1,8+3,4}{2}=2,6$

37)  $\frac{1,8+3}{2}=2,4$

38)  $\frac{1,8+2,8}{2}=2,3$

39)  $\frac{1,8+2,6}{2}=2,2$

40)  $\frac{1,8+2,4}{2}=2,1$

41)  $\frac{1,8+2,3}{2}=2,1$

42)  $\frac{1,8+2,2}{2}=2$

43)  $\frac{1,8+2,1}{2}=2$

44)  $\frac{1,8+2}{2}=1,9$

45)  $1,2 \times 1,2=1,4$

46)  $1,3 \times 1,3=1,7$

47)  $1,4 \times 1,4=2$

48)  $1,8 \times 1,8=3,4$

49)  $2 \times 2=4$

50)  $1,2 \times 1,8=2,2$

51)  $1,2 \times 2=2,4$

52)  $1,2 \times 2,2=2,6$

53)  $1,2 \times 2,6=3,1$

54)  $1,2 \times 2,3=2,8$

55)  $1,2 \times 2,4=2,9$

56)  $1,2 \times 2,7=3,2$

57)  $1,2 \times 3,4=4$

В заключение прилагаю изображение 3-х кривых: «А» (построенную на суммах строчных отношений частей поэмы), «Б» (построенную на 22-х отрывках), «В» (построенную на 55-ти отрывках).

### 3. Разгляд кривых «Медного всадника»

Как приступить к характеристике кривых поэмы в связи с текстом? Собственно говоря: чтобы охарактеризовать кривую одного стихотворения, т.е. извлечь из нее все, что она дает, нужна статья; такая кривая взывает к показу слуховой записи; нужно объяснить каждый штрих записи, ибо каждая отметка складывается в инвентарь отметок, сумма которых и строит число строчного отношения; нужно дать строчную кривую и пропустить текст построчно; далее: дать кривую, построенную на суммах; и разглядеть каждую ее точку в отношении ко всем прочим; наконец: можно привести средний уровень кривой в связи с средним уровнем кривых 1) данного поэта, 2) со средними уровнями других поэтов; характеристика средних уровней, не влияя на жест кривой, все же дает нечто для опознания ритмической динамики (внутри которой и *статика* — динамический момент).

Вместо ряда статей я в показе кривых пропустил перед вами кинематограф кратчайших характеристик, кривые не исчерпывающих.

Но как быть с кривой в 464 строки? Как быть с 55 точками кривой «В»? Каждую следовало бы изучить в отношении ее ко всем прочим; т.е. дать 55, умноженное на 55 комментариев; 3025 параграфов этого исчерпывающего комментария составили б толстый том; и этот том явил бы «сырье» для вывода; ясно: я вынужден поступать иначе; и сжать том в 20–30 страниц. Стало быть: мой разгляд есть не самый разгляд, а искание некоего формального принципа к разглядам, более пристальным.

Я беру принцип простейший: средний уровень поэмы (пересекающую кривые горизонталь); он — 2,6. В кривой «А», построенной на *трех* точках, 2 лежат ниже средней: на 2,4; третья точка переступает нормаль на 0,1; ее число — 2,7; это означает: кинетика контрастных ударов здесь повышена; температура интонаций поднялась выше «37°», что есть ни *a-*, ни *эв-*ритмия, ибо ритм — отношение всех контрастов ко всем повторам; если средняя — знак синтеза, или тема целого (2,6), то теза есть  $\frac{2,4+2,4}{2}=2,4$ , или лежащие ниже нормали, а антитеза — 2,7 (2-я часть, лежащая

на этом уровне). Соответствует ли числовой *антитезе* второй части ее тематическая антитеза?

Вполне.

В тезе, каковая подана вступлением, — вот главные темы: Петр, его мысли, возникновение Петрограда, картина города и *«ужасная пора»*, Петроград охватившая; тема — величавая; и, можно сказать, — императорская. Во второй части подано взволнованное и возмущенное сознание личности Евгения, сходящего *«с ума»*; и — гибнущего; сквозь *«величие»* поданной *«императорской»* темы, как сквозь страшный туман, вырезается лик губителя некоего.

Ужасен он в окрестной мгле.

О Евгении — ни звука во *«Вступлении»*; об *ужасности* лика *«Всадника»* — ни звука; великолепное здание Петербурга в стиле ампира, поданное, так сказать, с крыльца: *«Как богато, как пышно!»* В первой части появляется Евгений из темы *«ужасной поры»*, из императорской, но — безлично: *«Прозванье нам его не нужно»*. Он такой, как и тысячи; он — *«в общем и целом»*; он — снятая маска; и лишь к концу первой части из него вырывается немой протест; и тотчас же: вместо лика Петра, явленного во *«Вступлении»* в *«тумане спрятанного солнца»* — пока не вскрытый *«Всадник»*. Что таится в нем, и что таится в Евгении — раскрывается второю частью; во Всаднике явлена *«сокрытая сила»* (*«Какая сила в нем сокрыта!»*) и дан ответ фигуральный о характере *«силы»*:

Ужасен он в окрестной мгле.

*«Петр»* в тумане спрятанного солнца оказывается — *«морок»*; вместо Петра — ужасное, *медное* изваяние; вместо дневного тумана — *«черная мгла»*.

Так же перерождается и Евгений; он бросает свой дом (скажем — маску *«псевдонима»*: *«Прозванье нам его не нужно»*); в его комнате поселяется *«бедный пиита»*, а в нем поселяется сила бунта и жажда мщения: тут Пушкин его *«делает»* сумасшедшим, но в нужный момент возвращает ему сознание: *«Прояснились в нем страшно мысли»*; в этом страшно проясненном сознании он бросает медному изваянию: *«Ужо тебе»*; и — гибнет в борьбе роковой.

Здесь тема Евгения сплетается с темой *«бедного пииты»*, Пушкина, написавшего о себе:

Не дай мне бог сойти с ума, —  
Нет, лучше посох и сума...

В Евгении — показаны: и посох, и сума, и истязания, которым мог бы подвергнуться Пушкин (он и подвергался).

Ясно, что в сюжетном смысле вторая часть — максимум динамики; образуется, так сказать, текстовой угол, вполне аналогичный углу, построенному на смене уровней кривой.

Вот что можно формально сказать о кривой «А»; она — лишь схема географической карты, не более: предварительная ориентация.

Перехожу к кривой «Б».

В ней каждая точка подана в жесте точек, ее слагающих, т.е. счисленных отрывков (5 для «Вступления», 6 для первой части и 11 для 2-й); взгляните пристально в кривую и вы найдете в ее начертании даже... некоторое изящество (впрочем это звучит «субъективно»); изящество — в сочетании асимметрий в некую симметрию целого: посередине кривой — наиболее глубокая выемка, явно разрезающая ее на 2 части: 11 отрывков; и 11 отрывков (вторая часть); по правую и левую сторону срединной выемки два в целом повторяющих друг друга хребта, в свою очередь отделенных от подъемов конца и начала выемками (спусками кривой); в трех ущельях кривой лежат темы: 1) Неколебимости «государственности» Петровой; 2) Медный «Всадник» и отлив со «злодеем» в нем; 3) сломление мятежа Евгения *ужасною силою медной статуи*; т.е. в ущельях дана сосредоточенно: идеология императорской власти.

Два хребта, отделенных срединным ущельем, живописуют: 1) в первой части: *заботы Евгения и наводнение*; 2) во второй части живописуют страдание Евгения, прикрытое для вида торжествующее зло «порядка», сумасшествие Евгения; наконец — *страшное прояснение его мысли* перед моментом борьбы со Всадником; *асимметрия* двух хребтов двух частей — в том, что второй значительно выше и занимает большее пространство; он лежит почти весь выше нормали; второй хребет — значительно ниже; нормаль прорезывает его срединную часть; в эту ниже лежащую часть попадает все наводнение с картиной бессилия в ней «покойного» царя; *симметрия* двух хребтов в том, что —

оба кончаются максимальными точками, после которых — стремительное падение в императорскую тему (с 2,8 на 1,9; и с 3,5 на 2,1; второй размах падения глубже: 14 делений; первое падение — на 9 делений). Абсолютный максимум ракурсной кривой есть уровень 3,5; и он падает на отрывок, где рисуется, как в Евгении «*прояснились страшно мысли*»; заметим: прояснились для *мятежа*, время которого установлено исследователями: *ноябрь–декабрь* 1825 года, т.е. время «*декабрьского восстания*» (скорее «*ноябрь*», ибо в «*декабре*» было бы отмечено и восстание декабристов); смерть же Евгения падает на весну 26 года, когда нашли его *труп* около домика Параши (вероятно не ранее мая)<sup>1</sup>; казнь декабристов падает на июль этого же года; и Евгений и декабристы — жертвы той же борьбы роковой; и их смерти почти совпадают.

Противоположение обоих хвостиков кривой (вступление, *конец* 2-й части) — обратная симметрия; от высшей точки вступления, 2,4 (Петр), кривая вступления слетает к 1,8 (неколебимость «*империи*»); обратно: от низшей точки 2,1 последнего отрывка кривой (сила Всадника) кривая восходит к высокому уровню 3, живописующему *смерть Евгения*.

Этот беглый разгляд формы кривой уже кое-что дает; разрезы высот падениями совпадают с текстовыми разрезами; и уже кое-что в распределении уровней выясняется; оказывается: минимумы падают на сосредоточенно-акцентированную тему «*императорской власти*»; максимумы падают на моменты, связанные с личной жизнью Евгения; особенно это становится ясным, если, разглядев в кривой «*Б*» точки вершин и градацию вершинных подъемов, свяжешь эту градацию с текстом; градация вершин: 2,7+2,8+3,1+3,2+3,5; и потом, после последнего слета линии — 3 (последнего отрывка); но это — жизнь Евгения; в первой градации роста уровней вершин — рост уровней эмоциональной жизни Евгения; в 2,7 дан Евгений в его жизни до наводнения: с его мелочными и крупными заботами, с его предчувствиями (43 вместе счисленных строки); в 2,8 подан Евгений на Сенатской

---

<sup>1</sup> «Прошедшею весною», вставленное в поэму, не меняет смысла; Пушкин написал поэму в 33 году; прошедшею весною — весна 1832 или 31-го годов; она не может быть годом убраня домика: с 25 года до 32 года домик не мог не быть убран; вернее всего домик убран в 26 году.

площади, уже протестующий против судьбы; в 3,1 дано роковое узвание о судьбе Параши; в 3,2 — сумасшествие: в 3,5 *страшное прояснение сознания*, обусловившее взрыв мятежных чувств в его душе (совпадающий во времени почти с декабрьским «взрывом»); и тут — *максимум* уровней; в следующем 3 — печальная консеквенция: смерть Евгения.

Итак: выше нормали, в точках вершин — дан Евгений; *ниже*, но выше средней лежат два отрывка второй части: с 2,9 и с 3; в 2,9 описано, как все вошло в прежний порядок, но порядок подан, как «*прикрытое зло*»: описано *бесчувствие холодное* обывателя и намерение *пограбить* торгашей; охранители *бесчувствия и грабежа* спекулянтов на несчастьи — власти, конечно (Пушкин об этом не может сказать открыто; отрывок 2,9 — памфлет; а отрывок 3 (между 3,2 и 3,5) — тот же Евгений, вспомнивший «*прошлый ужас*».

Итак: положи руку на сердце, мы можем сказать, что в синтетической кривой *вся жизнь Евгения* проходит выше среднего уровня; и подана в темпе все учащающегося ритмического сердцебиения, в нарастании контрастных строк, дающих впечатление высокого поднятия температуры лирического волнения «*выше 37°*».

Ну а темы, лежащие ниже нормали, суть — что? В точках минимума показаны: «*неколебимость*» Петрограда и отлив со злодеем, награбившим имущество (оба отрывка — 1,8); показан «*Всадник*» — 1,9; показана ужасная сила Всадника — 2,1; словом — показано: *государственная власть раздавливает личность*; к этим минимумам как бы прилипают смежные уровни (2 и 2,2); в 2 отмечена «*ужасная пора*»; в 2,2 даны два отрывка (в начале первой и в конце второй части): 1) «*осенний хлад*» ноября над омраченным Петроградом, 2) преследование Всадником Евгения; опять: «*давёж*» Петрограда и «*Всадника*» на жизнь людей; и к ним, вернее на них (точно прикрывая их смысл), появляются вышележащие части, примыкающие тоже к теме *низа*, т.е., лежащие ниже температурной нормали; это отрывки с 2,3 и с 2,4; 2,3 — суть: 1) восстание Петрограда и жизнь Петрограда; на 2,4 построены: 1) Петр со своими мыслями, 2) вся картина наводнения, 3) борьба Евгения с волнами (переправа), 4) Евгений, *картуз изношенный* снявший, т.е. Евгений, морально сломленный, мертвый.



Можно вполне сказать, что тема *низа* в целом обнимает события внеличные: историю города, в нем случившегося несчастья, Всадника и Петра, силой которого создан город несчастий; но этот город «*вопреки всему*»-де любит Пушкин.

Кривая «*Б*» дает нам точное, четкое указание: тема поэмы средней линией (на 2,6) разрезана на 2 темы: *тему верха* и *тему низа*; тема верха: *тревожащий, ропщущий, страдающий, бунтующий и умерший Евгений*; тема низа: *сверхчеловек Петр, силою нечеловеческой наперекор всему назло и для угроз выстроивший город, превратившийся в Медного Истукана, завораживающий воду и потом пропускающий ее смывать и бросаться на приступ домов, над ней царящий (вода принимает образ злодея) так, что бессильный царь Александр превращается в фикцию, а фикция, медный кумир, в действительность, гонящуюся за обывателями, снимающими перед ней «*изношенные картузы*».*

Ясно — две *темы*; и — контрапункт меж ними; т.е. — *отчетливая сонатная форма*, в которой контрапунктирует взаимоотношение уровней; будем называть тему низа — *первой темой* (темой тезы), ибо ею открывается поэма, а тему верха, Евгения, *второй темой* (антитезой), вступающей (как и в сонате), *поздней*; *синтез* и есть — взаимоотношение верхних уровней к нижним и обратно (каждого к каждому); тут диалектика математических действий над уровнями (маленькие уравнения); в каждом — неизвестное синтеза есть искомое среднеарифметическое уравнение.

Жест этого синтеза — жест кривой в его целом.

Вот что важно нам выяснить из первого, общего разгляда кривой «*Б*».

И отсюда уже выясняется мысль подхода к более пристальному разглядению.

Если в каждом данном случае отношение любого уровня, скажем 1,8, к другому уровню, скажем 3,5, есть среднеарифметическое, то оно находимо:  $X = \frac{1,8+3,5}{2} = 2,65$ , или,

взяв в одном десятичном знаке, оно — 2,7; собственно, оно выше 2,6 и ниже 2,7; 2,6 есть среднее; данный средний уровень из минимумов (1,8) и максимума (3,5) почти совпал со средней всей поэмы; в текстовом смысле: 1,8 есть: 1) неколебимость сна Петра, не тревожимого умирной

стихией; 2) самая эта «умиренная» стихия, показанная как злодей со зловещей шайкою, лениво и бесцельно бросающий награбленное добро (хорошенькое умирение); 3,5 — максимальное прояснение сознания личности Евгения, у которого открылись глаза на характер подчинения стихий *Петрову сну*, основе неколебимости Петрограда (ответ — «Ужо тебе»).

Вот текстовая подстановка под числа; задание найти синтез: 2,6; он дан побочным отрывком, рисующим бессилие сломленной императорской власти (царям и со стихией не совладать); он рисует — «покойного» царя, между тем весь конфликт между живым царем и живым Евгением.

Если же брать этот синтез по 2,7 (вместо 2,65), то 2,7 — жизнь Евгения, какой она подана вначале (с маленькими заботами, с маленькими ропотами, с тревогой за Парашу и со зловещими предчувствиями); это — Евгений *до событий поэмы*, Евгений-псевдоним, один среди тысяч; ясно, что он не может синтезировать 1,8 и 3,5; наоборот: в разъятии 2,7 обывательской жизни на 3,5 бунта и 1,8 губящей силы, и в контрапунктировании 1,8 и 3,5 по всем уровням будет изыскан: 1) арифметический подсказ к ответу; 2) музыкальное, тематическое разрешение ответа.

Итак будем стараться в нашей общей характеристике искать подхода к тематическому, математическому, музыкальному ответу, не противопоставляя его ответам социологической, эстетической, историко-литературной критики, а, так сказать, *прилагая*; будем помнить, что мы идем истинно-диалектическим путем; мы ищем диалектики тем, диалектики образов и мыслей поэмы в их живом вращении друг вокруг друга; мы ищем *бытия* образов, а не растолкования их в сознании критика, или даже поэта; последнее — конструкция над образом: надстройка над реально данным сырьем переживаний, ритмов, смен пульсаций и температур: говорит самая кровь поэта Пушкина, а не корковое вещество мозга Александра Сергеевича, вскоре вынужденного насильно надеть «изношенный картуз» в виде камер-юнкерской треуголки.

Перед тем, как перейти к «*взгляду и нечто*» на кривую «*B*» (реалистическую, с 55 пунктами), — скажем заранее: выясняется в ней — очень важное значение уровня 2,6, или среднего всей поэмы; мы начинаем подозревать, что

будь отрывки, лежащие на этом уровне, в логике уровней, можно было ожидать на 2,6 темы всей поэмы, поданной в тезисах, «в общем и целом»; конкретизация же лежала бы в разъятии средней линии на верх и низ, с прибавлением вверх по одному делению (+0,1) и с таким же отнятием по одному делению (-0,1).

В кривой «Б» (22 отрывка) отрывок на 2,6 дан в побочном намеке на бессилие самодержавия, как такового; но в кривой «В» уровень этот и играет иную роль; в кривой «Б» ряд отрывков счислен в «общее» темы; в нем наводнение показано средним уровнем 2,4 для 35 строк, счисленных, как 37; на самом деле эти 35 строк распадаются на 4 картинки: 1) наводнение до начала его губительных действий (внешняя картина воды), 2) наводнение собственно, т.е. разлив вод, 3) штурм «злых волн» самих домов, 4) ожидание всеобщей гибели; в них среднее 2,4 дано в разъятии четырех точек с уровнями:  $2,8+1,8+2,3+4$ ;  $2,4 = \frac{(2,8+1,8+2,3+4) \times 4}{37}$ .

Ряд отрывков разбиты на жесты; лишь некоторые отрывки неразбиваемы на под-отрывки; и одновременно несливаемы ни с какими иными (ввиду самостоятельной логической важности их в замысле целого); они — те же и в «Б», и в «В»; их — немного.

Итак: нам понадобилась и кривая «В».

Бросим кратчайший взгляд и на нее.

В ней уже трудно увидеть жест целого наглядно; он растворен в жестикуляции отдельностей; кривая — менее изящна; но она *практичнее* при конкретном разгляде (особенно при сравнении отдельных точек «Б», разъятых в «В» на градацию их). Во-первых: в «В» — иные максимумы и минимумы; не средние, а почти фактические; диапазон между ними — значительней; минимумом является не 1,8, а 1,2<sup>1</sup>; максимумом не 3,5, а 4, т.е. абсолютный предел высоты в нашем масштабе (20, 33).

Но и здесь: тема низа и верха, т.е. первая и вторая остаются неизменными.

На тему низа падают номера: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 37, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52. Все эти отрывки живописуют содержание

<sup>1</sup> Число отрывка (см. кривую «В»).

*первой темы*; и лежат — в ее уровне, т.е. ниже нормы; исключением являются номера: 17, 45, где первая тема в отдельных кусочках, как-то алогически перенесена; мы впоследствии сосредоточимся на них; может быть эти исключения из *правила* в новом свете подтвердят *правило*.

На тему верха падают номера: 14, 15, 16, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 53, 54, 55; здесь тема вторая совпадает с уровнем, ей присущим; и опять-таки: будто бы алогически, а на самом деле логически, выхватываются кусочки от жизни Евгения; и — перемещаются ниже нормы; таковы номера: 13, 26, 30, 31, 32, 50, 52; но во всех этих точках подан не Евгений, а или его «псевдоним», или Евгений оцепенелый, сломленный, бесчувственный: не Евгений любящий, мыслящий, страдающий, а Евгений спящий, Евгений — «идиот», Евгений — раб; исключения здесь лишь подтверждают правило: тема старая в уровне первой темы ею деформируется.

За вычетом этих номеров остаются номера: 3, 6, 24, 39. Они падают на средний уровень: на 2,6.

С них и начнем наш разгляд.

#### 4. Кривая «В»

Возьмем кривую «В»; и забывши все, что мы знаем о содержании поэмы, механически, так сказать, вырежем ножницами отрывки, лежащие на среднем уровне 2,6, и склеим их вместе: что получится? Это методический прием: в начале познавательных изысканий все догматические предпосылки должны быть сброшены; мы должны забыть все, что мы знаем о тексте поэмы и о критике текста; эта непредвзятость нам в данный момент необходима.

На 2,6 падают 4 номера: 3, 6, 24, 39; первые 2 номера падают на вступление: 4 строки, 16 строк.

№ 3 (4 строки).

Прошло сто лет, и юный град,  
Полночных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Всюду курсив наш.

Указывается на какое-то событие, в результате которого «град», «полночных стран краса и диво», горделиво вознесся из *тьмы и топи*; итак: *полночь, тьма, топь* явили свое *диво*. Какое это диво, объясняет № 6 (16 строк): «Град» — Петра творенье, которого так любит Пушкин («Люблю тебя, Петра творенье»); перечислены: 1) строгий, стройный вид, 2) *державное* течение Невы, 3) береговой *гранит*, 4) узор *чугунный оград*; дан образ в стиле ампира; в нем и Нева — «*державна*»; и на ней — печать покоренности Империи; далее перечислены небеса, белые ночи с адмиралтейской иглою; и трудящийся белой ночью Пушкин.

Словом — полное величие, строгость, планомерность; только бы и жить в ней!

И в это диво, стройность, урегулированность странно вброшен № 24 кривой (15 строк): на Сенатской площади, под *новым* домом верхом на *сторожевом* мраморном звере, «без шляпы, руки сжав крестом, сидел недвижный, страшно бледный Евгений. Он *страшился, бедный*, не за себя». Вал подмывает ему ноги, дождь хлещет в лицо, завывает ветер; картина остраняет стройность порядка; в стиль *ампир* врывается нечто романтическое, опрокидывающее порядок: 1) предосудительно сидел на геральдическом, имперском сторожевом звере верхом; 2) предосудительно для невской воды лизать подошвы сапог на площади; сидящий показан в страхе; жест какого-то Евгения среди дива строгой стройности точно какая-то кривая насмешка над «*дивом*».

Не объяснит ли вопрос № 39 (5 строк)?

Прошла неделя, месяц — он  
К себе домой не возвращался.

Вот так объяснение: не объяснение, а — вопрос.

Весь уровень 2,6 — открытое противоречие: в диве строгой стройности дано диво нестройной дикости: какой-то Евгений, посидев на сторожевом, имперском льве верхом, не вернулся домой.

Диалектикой уровня эта бессвязность противоречия подана, как *тема*; может быть *тема* поэмы и есть бессвязность противоречия, в котором, с одной стороны, строгость стройности гранитов и чугунов; с другой — бесстроица человеческих жестов. Мы предположим, что случайно поданные куски

и есть тема; не истолкуется ли она, если мы мобилизуем отрывки, ближе к ней лежащие; таковыми были бы уровни 2,5 и 2,7 (т.е. 2,6–0,1 и 2,6+0,1).

Отрывка с 2,5 — нет, а отрывок с 2,7, — подан в первой части под № 14 (14 строк); и его, по необходимости, надо вставить в тему: присоединить к картине.

Мы узнаем, как некий Евгений, «пришел» домой, в волнении размышлений не мог заснуть: думы его: он — беден, должен трудом отвоевать себе честь, но ему не хватает ума и денег; а ведь есть —

Такие праздные счастливыцы,  
Ума недалёного, ленивыцы,  
Которым жизнь куда легка!

Тема дум — волнение и ропот: 1) на судьбу, 2) на праздных дураков и ленивцев; итак, — ропот на *стройный и строгий порядок*, который так любит Пушкин; запомним, что *тема* вторая вносит лепту свою в виде важного штриха к *тезе* среднего уровня; дикая бессмыслица сидения на звере не объяснима ли ропотом и смятением. Внутри гранитов и строго-стройных чугунов завелась какая-то неурядица: вот, стало быть, — тема поэмы.

Прибавим и убавим к 2,6 по 0,2; и мы получим двоякого рода уровни, противопоставленные друг другу, как –0,2 и +0,2; т.е. как 2,4 и 2,8.

Что получится?

На 2,4 имеем номера: 1, 2, 4, 29, 30, 51, 52, т.е. ряд ретушей уже нижней темы. В *тумане спрятанного солнца* на берегу *пустынных* волн, среди которых *одиноко* несется *бедный челн* — Петр, думающий об *угрозах* и о каком-то действии *назло* соседу; *нерадостная картинка!* Однако из нее-то и вырастает *диво заложенного града*; в строгость чугунов темы врывается изначальный туман, безлюдие, убогость и по ней одиноко мчится *челн*; № 4 сюда влагает лишь появление града, дворцов и строя кораблей; №№ 29 и 30 (17 строк) прибавляют во 2-й части следующее: Евгений в *страхе* и *тоске* бежит к злобно кипящим волнам; Нева тяжело дышит, как «с *битвы прибежавший конь*»; Евгений видит лодку и к ней бежит; и перевозчик ведет его через *страшные* волны. Жуткая картина: точно продолжение вступления

по живописи образов: неуютность, пустыннось; и тот же челн (названный лодкой) вступления; в него-то в *страхе*, душой замирая, садится уже показанный в *ропоте* (и выше нормали) Евгений; ниже нормали он не в ропоте, а в *страхе и замирании*; вероятно оттого, что персонажи нижней темы, т.е. град, построенный *назло* и для *угроз*, и строитель в первом моменте поданы «в тумане *спрятанного солнца*»; закрадывается догадка, не есть ли несущийся одиноко в пустынных волнах — челн жизни всякого соседа Петра, т.е. обывателя Петрограда (кстати — заметим: в лодке Евгений несется к своей судьбе, к роковому узанию)? Итак: челн, лодка — жизнь. Вопрос — в чем эта жизнь?

Номера 51 и 52 присоединяют новые штрихи; сперва № 51 (4 строки).

И во всю ночь безумец бедный  
Куда стопы не обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом скакал.

Какой-то Медный Всадник с топотом гонится за каким-то безумцем; еще не разъяснен Всадник, но разъяснено, что Нева, по которой пускается Евгений, дышит как прибежавший конь; не есть ли Нева — конь Медного Всадника, гонящегося за безумцем? Это — не мое толкование, не психология, а комментарий к диалектике уровня в порядке появления № (я бессмысленно вырезаю текст №№ и склеиваю вместе).

Номер 52 (9 строк) объясняет, как некий «он» (вероятно, Евгений), проходя по площади —

— К сердцу своему  
Он прижимал поспешно руку,  
Как бы его смиряя муку,  
Картуз изношенный снимал,  
Смущенных глаз не поднимал.

Изображен смущенный, смиряющий муку свою, прохожий площади стройно-строного града; очевидно: смиренный — сломленный погоней рока.

Сквозь уровень 2,4 проходит: тот же берег реки, тот же челн; те же угрозы (сперва Петра, потом всадника); жизнь не изменилась на берегу в своем моральном содержании;

сто лет назад здесь ютился «*убогий* чухонец»; теперь ютится «*убогий* обыватель», стаскивающий картуз.

Так смещает средний уровень с его дивным городом (на 2,6) уровень 2,4, показывающий: порядок порядком, а убожество, одиночество берегов — те же; лишь вырос... *страх*.

Очень многое прибавляет к теме уровень 2,4 (2,6–0,2); ну а что прибавит уровень 2,8 (2,6+0,2)?

Рисуется, как «*державная*» Нева, прорубая окно в Европу, не одолела бури, дующей с запада: «*Спорить стало ей не в мочь*», на набережной стоял народ и любовался «*брызгами, горами и пеной... вод*».

Побежденная морем Нева вынуждена сломать атрибут своей принадлежности к самодержавию (бедная: то она — «*конь*», на котором скачет всадник, то она гонится морем обратно); народ смотрит и любит ее беспомощностью.

Тема *воды* выше нормали иначе подана, чем ниже нормали; выше нормали — вода беспомощно жалуется; ниже нормали, она, оседланная кем-то, злится; вода не прибавляет ничего к диалектике верхней темы в отрывке 17-м; в ней лишь — «*ропот*», адекватный ропоту Евгения в уровне 2,7, на судьбу свою; Нева, как Евгений, защищает здесь свою «честь».

Обратимся к комментарию двух тем: к симметрично лежащим уровням 2,3 и 2,9 ( $\pm 0,3$ ).

Уровень 2,3; № 19-м точно подтверждается наша мысль о Неве; она появилась в теме *низа* (Петровой, дворцовой, гранитно-чугунной), опять разъяряется; в 2,4 Нева — полковой, оседланный конь; в 2,3 уже она — ряд оседланных коней, слитых очевидно и со всадниками; у волн Невы — полковые атрибуты:

Осада! Приступ! *Злые* волны,  
Как *воры*, лезут в окна; челны  
С разбега стекла бьют кормой.

По улицам плывут даже не челны, а — «*гроба*»; в этой картине сами челны жизни становятся «*гробами*»; и опять в соответствии с челнами-гробами 2-я часть прибавляет лодку Евгения; Евгений в челне:



И скрыться вглубь меж их рядами...  
Готов был челн.

Все охвачено водоворотами какого-то *рока*, уже показанного как всадник (т.е. всадник коня воды).

Номер 27-й являет наконец этого Всадника уже с большой буквы; и этот Всадник впервые стоит перед нами Медным изваянием Сенатской площади: вот что есть рок:

И, обращен к нему спиною,  
В неколебимой вышине,  
Над возмущенною Невою  
Стоит с простертою рукою  
*Кумир* на бронзовом коне.

Всадник назван *кумиром*, т.е. идолом; конь его не водяной, а бронзовый; он в неколебимой вышине стройно-строгого града: «град» — неколебим; рок очевидно постиг лишь *челны* жизни, плывущие вместе с гробами.

Уровень 2,3 не просветляет 2,4, а омрачает картину: град, явленный в стройно-строгом амфир и посаженный на уровнях первой темы, с понижением уровней приобретает жуткий вид.

Чем ответствует вторая тема (уровнем 2,9)?

Четырьмя отрывками: №№ 25, 32, 34, 53.

Во-первых — вскриком Евгения, 25 (16 строк).

Иль вся наша  
И жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка Рока над землей?

Это уже не ропот, а открытое возмущение.

Во-вторых: номер 32 прибавляет к ропоту ужас страшного несчастья, когда «несчастный знакомой улицей бежит», где скривились домики, где «кругом, как будто в поле боевом, тела валяются»; Евгений бежит, изнемогая от мучений, туда, «где ждет его судьба с неведомым известьем, как с запечатанным письмом»; «И вот залив... И близок дом».

Отрывок кончается вскриком, где страдание соединяется с возмущением: «Что ж это?»

Номер 34 подчеркивает взрыв возмущения диким хохотом Евгения:

И, полон сумрачной заботы,  
Все ходит, ходит он кругом,  
Толкует громко сам с собою —  
*И вдруг, ударя в лоб рукою,  
Захохотал.*

В 2,3 ужас разрушения дан в теме покорности воле Всадника, ломающей судьбы; в 2,9 ужас дан в теме страдания и человеческого возмущения.

Номер 53 (на 2,9) рисует занесенный наводнением на пустынный остров пустой домишко; но тем фактом, что «домишко» подан верхней темой, определено и отношение к этому занесению: оно — возмутительно; оно — не порядок в городе порядка; если таков порядок, то — «что ж это?»

Так в уровнях 2,3 и 2,9 отчетливо разъята тема противоречия, смутная в 2,6: она разъята в две темы: на тему верха — тему возмущения униженного: возмущает тема порядка, или — тема низа; и на низ — императорский порядок (он же и рок, и кумир), который стремится оседлать человеческое возмущение.

Любопытна и ирония, с которой тема недостижимой вышины всадника и красоты стройно-строгаго града становится темой низа и сердечного замирения (роста повторов), а тема «бедных людей», униженных и оскорбленных, становится темой сердечного биения и подъема кривой вверх.

Это — не важно; но и это — штрих.

Следующая пара противоположения: 2,2 и 3 (–0,4 и +0,4). Номер восьмой на 2,2.

К достаточно мрачной картине низа, встающей из уровня 2,3, Пушкин присоединяет неожиданно две картины: картину парадирующих войск (8 строк):

Лоскутья сих знамен победных,  
Сиянье шапок этих медных.

И картину военно-имперского праздника:

Люблю, военная столица,  
Твоей твердыни дым и гром,  
Когда полнощная царица  
Дарует сына в царский дом.

Как будто бы восстанавливается равновесие в стройно-строгом городе, где перед этим носились гроба да гоняю-

щиеся за обывателями всадники; теперь медные всадники уже парадируют на Марсовом поле; и Пушкин любит –

*Сиянье шапок этих медных.*

Но номер 12-й (тоже на 2,2) оговаривает сияние *«медных шапок»*.

Над омраченным Петроградом  
Дышал ноябрь осенним хладом...  
Сердито бился дождь в окно,  
И ветер дул, печально воя.

Парад медных шапок в логике уровня оказывается ноябрьским парадом; он происходит в вое ветра; и сопровождается сердитым дождем; в том же уровне (в логике уровней это значит: одновременно) происходит на Сенатской площади другая картина: на Марсовом поле стройно галопируют медные всадники, а на площади к Медному Всаднику (с большой буквы) подбегает Евгений и –

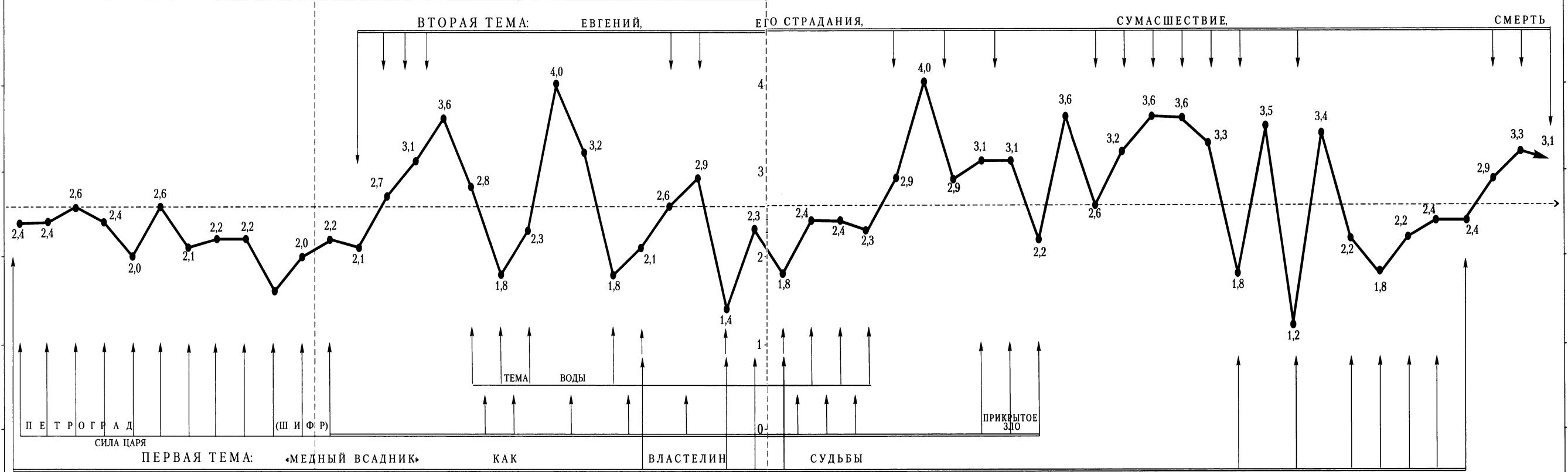
«Добро, строитель чудотворный!»  
Шепнул он, злобно задрожав,  
«Ужо тебе!»

(15 строк).

И опять *«во здравие парадов»* омрачено уже открытым восстанием на Сенатской площади: Евгения на Кумира и «Державца Полумира»; случается невероятный скандал; восстание Евгения происходит в ноябре 25 года, за несколько дней до восстания, до столкновения восставших войск с «медными всадниками» парада Марсовых полей; и мы знаем картину восстания; на Сенатской площади угрюмо стояли, не двигаясь с места, восставшие полки, — так как недвижно сидел за год здесь же Евгений на звере, руки сжав крестом; а на соседней площади Николай I собирал кавалерию, или *«медных всадников»* на восставших, но онемевших у статуи полков и их вожakov, декабристов; у *«подножья кумира»* стояло такое же: *«Ужо тебе»*, а где-то недалеко двигалась кавалерийская фаланга *«с их шапок медных»*.

Уровень 2,2 странно путает планы; и впервые закрадывается мысль: не есть ли вся поэма старательнейшая зашифровка, пусть полусознательная, пусть бессознательная, так что и «наводнение» — для отвода глаз; осенний хлад ноября

ВСТУПЛЕНИЕ											ПЕРВАЯ ЧАСТЬ																ВТОРАЯ ЧАСТЬ																											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55



«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

КРИВАЯ «В»

24 года, осеннее «Ужо» Всадника ноября 25 года и «Ужо тебе», брошенное Николаю I через несколько недель полками и толпою восставших, схватываются в одно действие, в один момент; и этим ритмическим моментом является уровень 2,2. У нас рождается вопрос: 1) не есть ли «Медный Всадник» или стабилизированный в «Кумир» Петр, — не Петр, а Николай I, стабилизировавший личность Петра тем, что слил с нею свою, николаевскую, идею самодержавия? 2) Не есть ли «Евгений» — один из многих, один из тысяч восставших? 3) Не есть ли ноябрь — декабрь? Отведение его в ноябрь и распространение ноября до ноября 24 года — не есть ли необходимая зашифровка, подобная зашифровке куска последней главы «Евгения Онегина», завязавшего *сношения с декабристами* (отсюда и совпадение имени героя с Евгением Онегиным, «декабристом»); ну тогда — само собой ясно: произвольно для себя вложивши революционный динамит в «императорскую» тему, по условиям времени Пушкин должен был декоративным фасадом вступления маскировать ритмическую суть поэмы; отсюда-то: «Люблю, военная столица»... «когда... царица дарует сына в царский дом». Это же — «картуз»: «картуз изношенный», который *надо было снимать*.

Все то, что я описываю, Пушкин мог и не осознать; но все это бродило в крови его, все это терзало его; и он — «как бы смиряя сердца муку», — пел: воспевал «имперских зверей». Поэту нельзя было не быть и «пиитой».

И как бы в подтверждение этой догадки — последний номер с тем же уровнем в 2,2 — бросает перед нами несколько слов и о «пиите»:

...Граф Хвостов,  
Пиит, любимый небесами,  
Уж пел бессмертными стихами  
Несчастье невских берегов.

Кто же воспевает несчастье? Это — явный памфлет на «пииту», если не горький смех над *стаскиваемым картузом*. Несчастье невских берегов — не наводнение, а *подавление декабрьского восстания*: расправа с декабристами.

В уровне 3 выявлен центр волнений ропщущего Евгения, его тревога о Параше, невесте: его любовь к ней.

Итак: в 2,2 — дико остраненная до памфлета любовь к символам самодержавия поэта (любовь с сюрпризами, в роде — «Ужо тебе»); в 3 — человеческая любовь: любовь маленького человека возвышается над величественным бредом оград чугунных с их парадами и воями ветров. Что бы ни утверждал Александр Сергеевич Пушкин из рассудка, — мы в уровне 3 удостоверились: пульс его сердца бьется вместе с маленьким униженным человеком; а это значит: *бьется за человека.*

Пойдем далее.

Уровни 2,7 и 3,1 (2,6–0,5 и 2,6+0,5) представлены: 2,1 четырьмя номерами (7, 13, 23, 50).

Гипотеза зашифровки заставляет нас взять номера в обратном порядке: номер 50 (9 строк) бросает нас в центр действия: «*И он по площади пустой бежит и слышит за собой, как будто грома грохотанье*»:

И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине, —  
За ним несется Всадник Медный  
На звонко-скачущем коне.

Соединим все штурмовые, военные эпитеты злых волн с парадом «*медных всадников*» предыдущих уровней императорской темы низа, — и в логике ритма, в контрапункте тем становится ясным, что теперь во главе этих ратей встал их повелитель: Медный Всадник (с большой буквы); и ясно: это — Николай, а не Петр; он несется за восставшим Евгением; арена преследования — Сенатская площадь; время действия — за несколько дней до такой же погони медных всадников Николая Первого за разгромленными восставшими: ясно. Еще яснее в этом свете номер 23 (6 строк).

*Царь молвил — из конца в конец...  
В опасный путь...  
Его пустились генералы  
Спасать и страхом обуялый,  
И дома тонущий народ.*

Один из спасателей был убит при этом: Милорадович; потом спасали и по-иному: «*спасали*» в застенках от идей; и спасали «*отеческой опекой*»: генерал Бенкендорф спасал

Пушкина; итоги спасения: тот аллегорический язык, на каком говорили в России; все точные смыслы стали «псевдонимами»; уши спасающих генералов вставлялись в стены домов, ибо и в этих домах народ «*тонул*» в опасных мыслях.

Номер 13 (15 строк) рисует нам одного из таких псевдонимов: и он — «*Евгений*»:

Мы будем нашего героя  
Звать этим именем. Оно  
Звучит приятно; с ним давно  
Мое перо уж как-то дружно.  
*Прозванье нам его не нужно.*

Если бы найти прозвание, — то оно скомпрометировало бы поэта: «*Пушкин*»; далее — несколько строк, рисующих обедневший знатный род; сюда, как комментарий, — вся «*Родословная моего героя*», сплетенная с рассуждением о поэте, к которому обращено:

Непонимаемый никем  
Перед кумирами земными,  
Проходишь ты уныл и нем.

С «Евгением» перо поэта дружно; ведь уж была написана последняя глава «*Онегина*», в которой «*Евгений*» вступил в сношения с декабристами; вероятно не только перо поэта, но и душа поэта дружила с Евгением, потому что когда исчезает Евгений из своего обиталища, в него поселяется какой-то «*бедный пиита*»; но — «*прозвание нам его не нужно*»; прозвание — вообще не нужно; идет глубочайшая полусознательная маскировка истинного содержания поэмы, взрывного, как динамит; Пушкину надо было маскироваться перед самим собой.

И эту маскировку являет номер 1 — тоже на 2,1; маскировка разумеется та же «*Люблю тебя, Петра творенье*». На этот раз — люблю «*зимы твоей жестокой... недвижный воздух*», люблю блеск балов, холостые пирушки с шипеньем пенистых бокалов; Евгений Онегин тоже это все когда-то любил, — да разлюбил; разлюбивши, — стал любить иные вещи: политику, кружки заговорщиков; в 33-м году Пушкин вряд ли наивно любил *бокалы и балы*; скоро же они стали проклятием его жизни; но страшное содержание мыслей надо

псевдонимизировать; *истинное прозвание вещей* — не нужно; и начинается апелляция к прошлым годам: в юности это все любилось.

Уровень 2,1 укрепляет нас в мысли: первая *тема* ритма, императорская, есть хитросплетение шифра; верхняя тема, поскольку она касается какого-то там чудака, в шифре не нуждается.

Уровню 2,1 противостоит уровень 3,1. Три отрывка лежат на нем; номера 35 и 36 (5 и 17 строк) повествуют: первый рисует *трепетную мглу*, лежащую на трепетный город, и толки не могущих уснуть жителей о дне вчерашнем; вчерашний *день*, конечно — разгром восстания; второй рисует *прежний* порядок, прикрывший *непреодоленное зло*: подан бесчувственный холод мещан к бедствию; и — мечты торговшей; в свете же шифра низа надо разуместь: *осуждение наступившей реакции*.

Третий отрывок с 3,1 вскрывает причину сетования на холодное бесчувствие: это кончик конца поэмы:

...У порога  
Нашли безумца моего...  
И тут же хладный труп его  
Похоронили ради Бога.

«*Прежний порядок*» прикрыл зло гибели павших в борьбе: всех, всех; и прежде всего: он прикрыл виселицы декабристов.

Следующая пара: в первой теме — 2; во второй — 3,2.

Тема 2 — коротка, четка, ясна в свете музыкального контрапункта уровня: пять строк:

*Была ужасная пора.*

Кто же эпизод, наводнение, называет «*порой*» катастрофа — *не пора*, а момент; пора — эра; «*о ней свежо воспоминанье*» в 33-м году — слишком свежо, потому что не только «*была пора*», но и продолжалась; в ней — погиб Пушкин; и она тянулась до 60-х годов; *ужасная пора* — *Николаевский режим*; и оттого, что язык этих строк слишком красноречив, недалеко лежащий другой отрывок с 2 старается шифром перекричать лапидарную, точную, ясную характеристику поры (8 строк).



И этот крик — риторика стиля ампир; «*В гранит оделася Нева*», зашифрованная риторика, кончающаяся описанием того, как Москва склонилась под пятою новой столицы (8 строк).

Симметрию противостояния являют 3 номера с 3,2 (21, 40, 54); без всякого шифра 3,2 указывает на бессилие Александра Первого прервать «*пору*»: «*на балкон печален, грустен вышел он; и молвил*», что «*со стихией царям не совладать*»; в духе дешифрованной нижней темы явления «*покойного царя*» фиктивно; в эпоху действий на Сенатской площади его не было в живых: со стихией смерти своей действительно не совладаешь; во вторых: на 3,2 (номер 54) подан кусочек, описывающий на пустынном острове пустой, разрушенный домик, торчащий, как черный куст; наконец: центральный кусок на 3,2, который собственно и противопоставляется «*поре*» зашифрованного низа, — незашифрованный мартириум терзаемого, «*сумасшедшего*» Евгения (17 строк); чуждый свету, Евгений питается подаянием; он весь — в лохмотьях:

Злые дети  
Бросали камни вслед ему.  
Нередко кучерские плети  
Его стегали...

и т.д.

Но он был полон «*шумом внутренней тревоги*»; прибавим: — той именно, от которой спасали генералы, ибо весь жест этой тревоги, лихорадочно сотрясающей подсознание, есть «*Ужо тебе*»: «*ужо*» — николаевщине, «*всадниковщине*», всем «*медным шапкам*» и их предводителю.

Шифр «*поры*» выявлен второй темой: извне — плети и камни; изнутри — мстительное: «*Ужо тебе*». Разоблачение характера «*внутренней тревоги*» на 3,3 примыкает непосредственно, ибо тема низа молчит: у 3,3 нет ей соответствующей пары на 1,9 внизу; и 3,3 сливается с 3,2.

Уровень 3,3 есть номер 43.

Вскочил Евгений, вспомнил живо  
Он прошлый ужас...

и т.д.

Шум внутренней тревоги, или безумие, непосредственно переходит в *живое сознание*, в ясное знание о *поре*

и ее *ужасе*, приводящее к столбам новоотстроенного дома со сторожевыми львами; в свете шифра нижней темы — ясно: новоотстроенный дом со столбами и с окнами на ту самую площадь — режим Николая, весь построенный на обуздании воспоминаний о сумасшествии *«той поры»*, когда и Евгений сидел на звере мраморном *«против»* Всадника (в обоих смыслах: в реальном и фигурном); сторожевые львы, подъявшие лапы у подъезда, — *ясно кто*.

Подведем итог раскрытию уровней, потому что мы у порога, где шифр поэмы невероятно проясняется.

Тема верха ведет нас к сгущению невероятного страдания, названного безумием; это страдание переживает маленький человек, становящийся в нем огромным; а тема низа, опуская 2,6 реторики восхвалений Петрограда и проводя 2,6 по 2,4, по 2,3, по 2,2, по 2,1 и по 2, превращает ретику просто в бред *«ужасной поры»*; персонажи, являющиеся внутри императорской темы, суть безликие, стертые псевдонимы (*«прозванье нам его не нужно»*), стаскивающие изношенные картузы, бегущие, преследуемые, или вынужденно воспевающие *несчастье Невского берега* (а вовсе не наводнение); они же, эти раздавленные *«псевдонимы»* в теме верха обнаруживают огромный размах человеческой любви, негодования, бунта под формой *«сумасшествия»*.

Уровень 1,8 и ему соответствующий уровень второй темы (выше нормали) 3,4 я считаю очень показательными, особенно 1,8; после разгляда его не остается сомнения в том, что наша гипотеза о зашифровке первой темы (имперского Петрограда) получает в этом уровне основательное подкрепление.

Обследуем номера 49, 44, 28, 22, 18 и 10, имеющие этот уровень; обратный порядок — естественен; первая тема, как и вторая, к концу поэмы получает свое окончательное выражение; многие отрывки первой части меняют свой смысловой рельеф в контрапункте соответствующих отрывков второй части; а отрывки вступления в свете 2-й части выглядят, точно нарочно, покрытыми туманом; их первоначальный смысл оказывается точно нарочным отуманиванием — кого? Цензуры, конечно.

Итак: номер 49 (4 строки с хвостиком):

...И вдруг стремглав  
Бежать пустился.

Это — о Евгении; он бежал по площади:

...Показалось  
Ему, что грозного царя,  
Мгновенно гневом возгоря,  
Лицо тихонько обращалось.

До сих пор Медный Всадник именовался: Всадником, Кумиром, Властелином, Гигантом; и никогда — царем; первое его появление в поэме *спиною*; на этой «спине» и разыгрывалось его отнесение к Петру; мы строили лик «Петра» на спине Всадника, весьма основательно полагая, что ведь изображена статуя Петра; но под статуей Петра музыкальный контрапункт нам открыл вложенную в статую идею: *окаменение дела Петрова в тираническое самовластие*; «Медный Всадник» — не Петр, а извращение смысла «дела Петра»; город, построенный *назло* соседу, каждому соседу царя, т.е. петербургскому жителю; отсюда: мартириум этого жителя в «чуде» чугунов и гранитов. В поданном отрывке впервые Всадник назван просто разгневанным *царем*; этот «царь» — не Петр; что это не Петр, явствует из рисунка, изображающего скалу, коня, но... без Всадника; куда ушел «Всадник»? Ответ: в Зимний Дворец, ибо «Всадник» — царь Николай; рисунок принадлежит Пушкину. Можно и иначе истолковать отсутствие «Всадника»: осталась Россия, конь, но без... «царя». Как бы ни истолковывать, ясно, что под «Всадником» разумеется «царь», а не «царь Петр»; идея «царя», новоотстроенная Николаем Первым: вспомните подъезд новоотстроенного дома, к которому прибрел «все вспомнивший» Евгений — вот в этот-то дом и ушел с Коня Всадник. Кстати, вспомним об именовании Всадника «Строителем» («Строитель... ужо тебе...»); «Строителем», т.е. инженером, то был Николай Первый (по роду образования; он — технически понимал строительство; и *обстривал* Петроград). Наконец: что значит «ужо тебе»? Как можно сказать «ужо тебе» — статуе, или уже сто лет несуществующему Петру? «Ужо тебе», или реальная угроза,

могла относиться лишь к Николаю, или к николаевскому делу.

Во всяком случае важно, что впервые Всадник повертывает свое *лицо* и оказывается уже не гигантом, Кумиром, Петром, Всадником, а просто «*царем*» и — «*царем грозным*»; как и Пушкин, не раз стремглав бросавшийся от «*царя*» то в Москву (к Нащокину), которому жаловался, что царь «*волочится*» за его женой, нарочно проезжает под окнами его дома («Где же дом?» «Что ж это?»), то в Оренбург, то в Турцию, то рвался вон из России, но, — прикованный к дворцу, был вынужден «*картуз... снимать*» и становиться «*пиитой*» Хвостовым и петь хвалу несчастью Невских берегов («Нет, я не льстец, когда царю»... и т.д.); скопилось-таки порядочное: «Ужо тебе» в душе Пушкина; оно не могло относиться только к Петру.

Все это следует твердо помнить при чтении текстов уровня 1,8.

Теперь номер 44-й (тот же уровень); это — отрывок, живописующий «*Медного Всадника*»; впервые Всадник является с уровнем 2,3 (конец первой части); и — спиною; заметим: в уровнях 2,3, 2,4 и 2,2 идут: Петр, думы Петра, военный стиль города, восстание Петрограда, т.е. еще Петр, и продолжение его дела; замечательно, что строчные отношения отрывков, живописующих Петра (я счислил ряд отрывков «Полтавы», в которых выступает Петр), в сумме есть 2,3; и средняя линия стихотворения «*Над Невою резво вьются флаги пестрые судов*» (в котором фигурирует Петр) опять-таки есть 2,3; в поэме Петр подан на 2,4, т.е. на 0,1 не тем числом; в среднем — так же; и 2,3 есть сумма отношений отрывка, где показан Всадник спиною; в уровне 1,8 «*Всадник*» дан отлично от первого показа. Привожу тексты обоих отрывков о Всаднике с 2,3 и с 1,8, чтобы было ясно, в чем произошло изменение.

2,3

И, обращен к нему *спиною*  
В *неколебимой вышине*,  
Над возмущенною Невою  
*Стоит* с простертою рукою  
Кумир на бронзовом коне.

...На крыльце  
 С поднятой лапой, как живые,  
 Стояли львы *сторожевые*,  
 И прямо в *темной вышине*  
 Над *огражденною* скалою  
 Кумир с простертою рукою  
 Сидел на бронзовом коне.

В отрывке 2,3 высота — неколебимая; 1,8 она — темная; она — *потемнела* («ночная мгла на город трепетный легла»); скала — ограждена (в первом отрывке не «скала», а «Нева» в соответствии с «На берегу пустынных волн *стоял* Он дум великих полн»); в 2,3 он тоже стоит; в 1,8 — сидит: сидит... на... троне...; в 2,3 никаких сторожевых львов нет; но ясно, что «*львы сторожевые*» весьма появились со времени ужасной поры: Бенкендорф, Дубельт и др. Они-то и *ограждают*; и они — «*как живые*».

Сличение отрывков меняет жест показа «*Всадника*»; он — погрознал; он — стемнился в темной своей вышине.

Теперь номер 22-й (тоже с 1,8).

Стояли стогны озерами  
 И в них широкими реками  
 Вливались улицы. *Дворец*  
 Казался островом печальным.

Ясно же, — почему: потому что все стремглав бежали от «гнева» сидевшего царя, оградившего себя поднятыми лапами сторожевых львов.

Номер 18 (тоже на 1,8) на 15 строках показывает, что бегство от «*несчастливого берега*» (от «дворца и площади»; правда, — подставлена другая причина бегства: «*Наводнение*»; но «*Наводнение*» и вода у Пушкина — весьма двусмысленные темы; мы уже видели воду оседланным конем, кидаемым на приступ «*Медными всадниками...*»):

И вдруг, как зверь остервенясь,  
 На город кинулась. Пред нею  
 Все побежало, все вокруг  
 Вдруг опустело...

и т.д.

Сравните:

И вдруг *стремглав*  
*Бежать пустился...*  
...И слышит за собой –  
Как будто грома грохотанье...  
За ним несется Всадник Медный...

И опять вода:

Осада! Приступ! Злые волны...  
и т.д.

И еще:

Царь молвил — из конца в конец...  
Его пустились генералы...

Вода — подчинена в своей *злой силе* *злой силе* Всадника:

Да умирится же тобой  
И побежденная стихия!

Она им *побеждена*: для зла; вода — в руках у Николая.

Вспомним: искони символика традиционных легенд называется «водою» — поток народной массы: потоки народов, воды народов — этими выражениями пестрит Библия. Вода у Пушкина, уподобленная оседланному коню («Нева дышала... как с битвы *прибежавший* конь»), есть темная, несознательная народная стихия, масса, еще замороженная силой самодержавия; ею-то и бросается «Всадник»; вода — порабощенная, крепостная и еще непроснувшаяся народная масса; и она же — конь Всадника.

Я потому останавливаюсь на равенстве *волн* и всадниковых *коней*, что без этого не откроется в окончательной ясности номер 28-й (14 строк); описан отлив на 14 строчках; описан небрежно, походя (5 строк); ударная сила отрывка в метафоре (9 строк), живо, реалистически поданной; с огромною силой, противопоставленной задавленному многоточием «Ужо тебе»..., описывается *злодей*:

...*Так злодей...*  
*С свирепой шайкою своей*  
*В село ворвавшись, ломит, режет,*  
*Крушит и грабит; вопли, скрежет,*

*Насилье, брань, тревога, вой!..  
И, грабежом отягощенны,  
Боясь погони, утомленны,  
Спешат разбойники домой.*

Не забудем, что этот образ подан на том же номере 1,8; в один ритмический момент схвачены: 1) бегство Евгения; 2) бегство толпы от дворца; 3) подан отрезанный от всего живого *дворец*; 4) подан гнев грозного царя; 5) подан из темной вышины Медный Всадник, огражденный сторожевыми львами; и подан: 6) *злодей* со своей шайкой.

Пушкин, конечно, не знал, что он написал; этот отбор образов, уровней ритмов и уравниваний, в них поданных (вода — кони; спящая Россия — конь Всадника; или злодей-царь — кумир и т.д.), происходил в подсознании поэта; это оно свершило свою плановую работу; *ритмический жест нам в лицо* бросил все это из темной глубины; Пушкин мог бы сказать об образах и ритмах поэмы:

Я понять тебя хочу,  
Темный твой язык учу.

Математика, логика ее, — подав жест ритма, подала нам и эту темную глубину: не надуманный, а кровный символизм поэмы.

Но Пушкин, конечно, чуял опасность, «*неладность*» своих образов; и боялся разоблачения со стороны сторожевых львов мятежных ветров, его обуревавших; отсюда — глубочайшая зашифровка.

И роковой смысл уровня 1,8 им зашифрован в верно-подданнической стилизации:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия.  
(8 строк).

И этот отрывок — 1,8. Но какая же это страшная, судорогой злобы и муки порожденная ирония; неколебимость России, как и неколебимость вышины Кумира ведь — *темная* неколебимость, *темная* высота.

И прямо в *темной* вышине  
и т.д.

Но памфлетическая ирония подсознания Пушкина по отношению к периферии собственных, не до конца продуманных дум, выскочила каламбуром рифм: патриотический отрывок «*Вступления*» о неколебимости кончается словами: «*Сон Петра*». А строка, открывающая следующий отрывок — «*Была ужасная пора*»; сплетение рифм — сплетение отрывков; «*Сон Петра*» вплетен в «ужасную пору»: *ужасная пора* и есть *Сон Петра*.

Умирение стихий, неколебимость России оказывается связанным со сном Петра, или *ужасной порой*; кончится «*ужасная пора*», — не будет неколебимости; и этот каламбур рифм — не каламбур, а затаиваемая Пушкиным от самого себя действительность: «Не дай мне Бог сойти с ума». Но — таки сошел: и — бросился под пистолет.

Этому богато и ярко представленному уровню в противостоянии 2-й темы является уровень 3,4 (2,6–0,8 соответствует 2,6+0,8); он дан всего четырьмя строчками:

О мощный властелин Судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте, *уздой железной*,  
Россию *вздернул на дыбы?*

Эти строки обычно вплетают Петру в лавровый венец: железная-де необходимость уздой над бездной вздернуть Россию. В поэме логика уровней схватывает текст в контексте целого; вспомним, что ближе лежащие уровни 3,2 и 3,3 живописали ужасное страдание мятежного Евгения; живописали, как он подвергался действию *бичей* и ударов камней, как вдруг он вспомнил весь пленум случившегося ужаса; скажем заранее, что уровни 3,5 и 3,6 живописуют — то же; и между прочим: живописуют *страшное прояснение его мыслей* на корень зла; уровень 3,4, схватываясь с 3,2, с 3,3, с 3,5, с 3,6 в контекст целого, не может быть понимаем в *приятном* для властелина судьбы смысле; властелин Судьбы — палач пыток Евгения; за плетями, камнями, смертями, гробами — стоит Он. И стало быть: ритмический жест четверостишия меняет смысл якобы «патриотических» строк в смысл истязательный; властелин — *пытает* таких, как Евгений, бунтарей со *страшно проясненными мыслями*; отсюда: властелин — палач России: орудие пыток... «*дыба*»;



«*Россию вздернул на дыбы*» прочитываемо с жестом: «*Россию вздернул на дыбу*».

Всюду сквозь образы поэзии Пушкина проходят подобного рода произвольные каламбуры ужасного содержания; и над его рукописями спорят, как над пресловутой строкой под изображением повешенных декабристов: «И я бы мог, как...» далее неразборчиво: «шут» или «тут»; т.е. «ш» или «т»; я бы сказал: и «ш» и «т» в страшном раздвоении сознания Пушкина; «шут» выговаривал «пиита Хвостов», стаскивающий «изношенный картуз» (камер-юнкерскую треуголку), — по обязанности перед попечением о нем его спасающих генералов; и конечно же: мог, как «тут» (вполне серьезно).

То же со словом: «дыбы», «дыбу» при «коне», равном России и одновременно равном — «невской волне» (в других контекстах).

Для меня ясно: номер 3,4 кричит о «дыбе» Евгения — тем более, что в контексте вслед за ним пресловутая сцена с «ужо тебе».

Иначе не мог переживать Пушкин.

Следующие три пары соответствий представлены только верхними уровнями, т.е. 3,5 и 3,6; нижняя тема, вполне сказавшись на 1,8, молчит; уровни 3,5 и 3,6 присоединяют лишь свое содержание к верхней теме.

Уровень 3,5.

В ракурсной схеме он — максимум всей кривой «Б». Это — десятистрочный отрывок, о котором я упоминал; в нем Евгений *узнает* все в истинном свете, потому что «*прояснились в нем страшно мысли*»; он узнал «*Того, кто недвижно возвышался во мраке медною главой*»; узнал «*и львов, и площадь*»; после дешифрирования нижней темы от тумана «пиитических» смыслов, верхняя тема смотрит прямо в суть нижней и выражает свое истинное отношение к ней.

Уровень 3,6 (16, 38, 41, 42) немного меняет в узнанном; номер 16-й: предчувствия ужаса Евгения (первая часть); и наступление утра: «*И бледный день уж настает. Ужасный день*» (8 строк с хвостиком); номер 38-й (7 строк): начало «*сумасшествия*»: «Его смятенный ум против ужасных потрясений не устоял. Мятёжный шум... Невы и ветров

раздавался в его ушах» и т.д.; номер 41-й (7 строк с хвостиком): «Раз он спал у Невской пристани»; далее происходит удивительное перерождение лейтмотива воды; ниже уровня 2,6 она — во власти первой, всадниковой темы: она — зла; она — конь; она — орудие разрушения; в верхней теме вода — безвольна; море ее гонит обратно и т.д. «Вал плескал на пристань, ропща пени и бясь о гладкие ступени, как *челобитчик у дверей ему не внемлющих судей*». Вместо того, чтобы быть членом шайки злодея, вал взбунтовывается, и ропщет вместе с Евгением: «Суда, суда». Этот ропщущий вал — народный ропот; в частности: это — взбунтовавшиеся в декабре солдаты; номер 42-й (4 строки): Евгений проснулся и слушал ропот в его ушах раздававшегося все время мятежного ветра; этот ветер — ветер восстания:

И с ним вдали во тьме ночной  
Перекликался часовой.

Часовой участвовал в заговоре Евгения с «*веяньем восстания*»; напомним, что сцена по точному времяисчислению происходит за несколько недель до декабрьского восстания.

Следующая пара 1,4 и 3,8; 3,8 — отсутствует, а уровень 1,4 в кривой «*B*» дан в отрывке, рисующем в первой части вот что:

И он, как будто околдован,  
Как будто к мрамору прикован,  
Сойти не может! Вкруг него  
Вода — и больше ничего!

Рисуеться порабощение личности Евгения в уровнях первой темы; действительно: страдающий, любящий и бунтующий выше 2,6 Евгений в уровнях ниже 2,6 лишь «*картуз снимает*», проглатывает проклятие («ужо тебе»), стремглав бегаёт; после выявления *темной* власти Всадника это поведение его разоблачено: «сойти не может», потому что *околдован* и *к мрамору прикован*: так же был прикован Пушкин к подъезду дворца: «*сойти не мог*», *так и умер при подъезде*.

А в другом социальном плане «*Евгении*» его времени повально сочувствовали или шли в декабрьские дни; но восставшие (и руководители, и войска) странно восстали; яви-

лись и застыли в бездействии на целый день на площади, под Всадником, пока Николай собирал своих «всадников» и подвозил артиллерию (*грома грохотанье*); восставший народ без руководителей был «как будто околдован, как будто к мрамору прикован».

Следующая, не указанная в индексе пара уровней 1,3 и 3,9 имеется в строчных группах, входящих в целое численных групп; сначала скажем о 3,9; две группы строк ему ответственуют; во-первых: если мы вырежем из 14-ти строк с хвостиком сцены с «*Ужо тебе*» 8 строк из середины, они дадут 3,9; вот эти строки; описывается, как чело Евгения припало к решетке, ограждающей Всадника, как «*по сердцу пламень пробежал, вскипела кровь*» и «*зубы стиснув, пальцы сжав*» и т.д., далее вырывается задавленное «*ужо тебе*»; напомним: весь отрывок сброшен вниз, к первой теме (уровень 14-тистрочия есть 2,2, т.е. уровень омраченного Петрограда); но в словах невысказанный жест бешенства, когда Евгений бросился к ограде, чтобы, сломив ее, броситься на Всадника, имеет революционный уровень 3,9.

В этом 3,9 мятеж уже не в мысли, а в действии.

Другой, так же вырезанный искусственно кусочек из 18-тистрочия, описывающего жизнь сумасшедшего, тоже имеет уровень 3,9; это 9 строк: от «*Одежда ветхая на нем*» и кончая строкой «*был шумом внутренней тревоги*». В этих строках описаны ярчайшие пытки Евгения и вид его в истлевшей одежде: *бичи и камни* бьют его, оглушенного «*шумом внутренней тревоги*»; мы знаем, что этот шум — действие «*мятежного ветра*» (номер 38-й с 3,6); а действие мятежного ветра — открытое восстание с 3,9:

По сердцу пламень пробежал...  
И, зубы стиснув, пальцы сжав...  
и т.д.

Как ответствует низом *императорская тема* с уровнем 1,3 на жест открытого восстания?

Уровень 1,3 являет: 1) вырезанный кусочек в 10 строк из 15-ти строк куска наводнения, численного в целом, как 1,8 (номер 18-й); в нем описывается, как стоящее скопление у берега людей — «*все побежало, все вокруг вдруг опустело*»; правда побежала от невиской воды; но вода в теме низа —

орудие зла; источник зла — Всадник; вода, «как зверь остервенясь, на город кинулась»; этот зверь — остервеневшийся конь, который потом из города возвращается, «как с битвы прибежавший конь»; следующий отрывок начинается: «Осада. Приступ». Кавалерийские аллюры оседланной злою силой воды и бегущая с берегов и с Сенатской площади толпа в виду двусмысленности темы воды подозрительны; эта подозрительность вырастает, если мы соединим этот кусочек с другим вырезанным кусочком на 1,3 в один контекст; на этот раз мы вырезаем из 9-ти строк № 50-го, счисленного на 2,2, пять первых строк; они внутри 9-ти строк — под-момент с суммой в 1,3.

*И он по площади пустой  
Бежит и слышит за собой —  
Как будто грома грохотанье —  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой.*

Опять — бегство; опять погоня *зверя*, т.е. коня, но на этот раз бронзового; конь оседлан Всадником; битва — в разгаре.

Императорская тема уровню восстания на царя, или 3,9 (2,6+1,3) отвечает соответствующим уровнем 1,3 (2,6–1,3): 1) разгоном толпы, 2) преследованием «Евгения», как зачинщика (ведь в его голове раздавался ветер мятежных дум, ведь он кинулся на всадника). Здесь индивидуальный и социальный момент слагаются в один символ; и в нем «грома грохотанье» и грохот рока, преследующего по пятам жизнь Евгения, и грохот артиллерии, разогнавшей мятежников, и тяжело-звонкое скаканье «шапок медных» николаевской кавалерии, т.е. кавалерийская атака, которая имела место на площади в роковой день.

Опять-таки математика бросила из темной глубины пушкинского под- или полу-сознаний сокровенную революционную подоплеку поэмы в дневной свет.

Наконец — последнее разъятие уровней загадки средней темы 2,6 на противостояние максимумов и минимума кривой «В». 2,6 дано в нем, как  $2,6+1,4=4$ ; и как  $2,6-1,4=1,2$ .

Номера 20 и 33 дают это 4; оно — предел масштаба; в нем предельно должны раскрыться корни мятежа Евгения и корни «мятежа» вообще.

Номер 33-й раскрывает нам корень всего в Евгении; после того, как Евгений пробежал по знакомым местам, где валялись тела и откуда исчезли домики, к домику невесты Параша, он вскрикнул: «Что ж это?» Далее — отрывок с предельным числом 4. Вот он:

Он остановился;  
Пошел назад — и воротился.  
Глядит... идет... еще глядит:  
Вот место, где их дом стоит;  
Вот ива; были здесь ворота —  
Снесло их, видно. *Где же дом?*

Ритм этого места — нечеловеческий крик. С того момента исчезает Евгений-псевдоним из своего дома; в него поселяется «бедный поэт»; не в доме поселяется, а в душе Евгения: вот где корень его сумасшествия; действует волей Евгения «бедный поэт», переживающий собственное бытие («Не дай мне бог сойти с ума») под маской Евгения; что «бедный поэт» вскоре по написании поэмы то именно и перенес, — мы знаем: пережил прикосновенность к мрамору дворца, и к мраморным зверям подъезда; пережил и «плети» презрения на балах, где на поэта повертывались и указывали: «Посмотрите на эту обезьяну». Пережил и камни подметных писем тем более ужасных, что в свете последних расследований они намекали на неизбежность связи Николая с его женой: Николай, волочившийся за женой Пушкина, ездил под окнами его дома, а дом наблюдали царские шпики.

Нечеловеческий крик Евгения — крик жизни Пушкина. «Где же дом?» В символическом разрезе «Медный Всадник» — автобиография, где и «ужо», и бегство, и «картуз изношенный», и смерть повторились в той же последовательности.

Другой номер с 4 есть номер 20-й. В нем — раскрытие социальной темы; это — коротенький кусочек, нарочно выделенный Пушкиным из текста (две красных строки); и потому-то отдельно счисленный:

...Народ  
Зрит Божий гнев и казни ждет.  
Увы! все гибнет: кров и пища!  
Где будет взять?

Двусмысленное «казни ждет»: одни, декабристы, ждут казни царя; другие, царь и генералы — казни «бунтовщиков»; у Пушкина стоит народ, зрящий божий гнев; на кого же мог быть этот гнев? Не на народ же: при чем народ? На противоестественный «град» и на властелина этого «града». Указаны и корни несчастья:

Увы! все гибнет: *кров и пища!*

Корни — в социальном неустройстве; корни еще глухие для Пушкина, но — ощутимые; ведь он, по уши ушедший в долги, в эти годы слетал «в пропасть» для него четвертого сословия; родом принадлежа к аристократии, бытом сложившейся жизни — к 3-му сословию, фактически разорением он слетал в... *луппен-пролетариат*; и что слетание к «подонкам» (слетание вместе с Нащокиным, последним другом) глухо трогало в подсознании Пушкина тему будущего: тему социальной революции.

Ровно через сто лет, в 1917 году народ, стоя в хлебных хвостах, так же рассуждал: «*Все гибнет: кров и пища. Где будет взять?*» И — слетел: 1) царь, 2) буржуазная республика.

В 4 — подлинный корень всех мятежей второй темы (темы верха).

И, в соответствии с верхом, ему соответствующий императорский низ выявляет свое «дно».

Номер 46-й (шесть строк) имеет уровень 1,2. Вот он:

Ужасен он в окрестной *мгле!*  
Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
А в сем коне какой огонь!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?

«Он» — *Всадник*, т.е. Николай Первый: *ужасен он в окрестной мгле*; дана формула силы Всадника; *окрестная мгла* — пора реакции; и в ней «он» — ужасен; что же касается до «коня», названного «гордым», то мы знаем: «конь» — Россия; на дне темной темы под Всадником обнаруживается Пушкиным нескрытый путь коня; в коне — огонь; куда он мчится — еще неизвестно; Пушкин изобразил коня без Всадника; но об этом «молчок»: так рассуждало время Пушкина.

Теперь сложите два последних разъятия уровней:  $1,2+4=5,2$ ; разделите на 2; это будет среднеарифметическое число:

$$\frac{1,2 + 4}{2} = 2,6$$

И вы придете к среднему уровню поэмы, который мы и начали исследовать, так как отрывки, павшие на 2,6, нам показались непонятны, противоречивы; теперь, после проведения 2,6 по уровням вверх и вниз (с прибавлением и вычитанием по 0,1) смысл поэмы в диалектике жеста раскрыт; и этот музыкально-математический смысл — не бессмыслица, опрокидывающая современное истолкование поэмы, а смысл, оправдываемый данными и социологической и историко-литературной критики. В этих толкованиях «*Медный Всадник*» впервые восстает в наши дни, впервые выпрямляется в огромность тематической своей концепции, о которой наши отцы не подозревали, да и не могли подозревать.

Напоследок укажу: есть искусственно вынутый отрывок (4 строки) с уровнем 0,8. Но он ничего не прибавляет к открытому; он лишь проясняется в нем; вот он:

Кругом подножия кумира  
Безумец бедный обошел  
И взоры дикие навел  
На лик Державца полумира.

Проясняется следующее: *дикие* взоры — взоры ненависти; Державец — ужасен: и это не Петр; в 1825 г., в момент сцены, Петра не было: тлели его кости; Державцем полумира был Николай (угасающий в Таганроге Александр *уже не был им*).

Теперь, отправляясь от Державца, т.е. Николая, будем одевать его последовательно смыслами уровней выше лежащих: в 1,2 Державец явлен, как «*ужасно*» стоящий во мгле; в 1,3 он издает звук тяжелого грохотанья, т.е. погони: от него все убегает, в 1,4 показано действие его злой силы («Какая сила в нем сокрыта»), приковывающей и околдовывающей («И он как будто околдован»); в 1,8 он явлен: 1) гневным царем, 2) сравнен с злодеем («Так злодей» и т.д.), 3) помещен, как на остров, во дворец, 4) явлен в *темной*, огражденной вышине; в 2 начинается зашифрование лика

«злodeя»; вместо него дана «ужасная пора»; в 2,1 — новое зашифрование «недвижным воздухом зимы жестокой»; описана среда зимы, обезличивающая «Евгениев» службой, балами, пирушками; в 2,2 — подмена времени действия: «ноябрь» вместо «декабрь»; но сквозь все — та же погоня по площади пустой; на нее надо надеть маску, или повернуть лицо Всаднику; в 2,3 он повернут спиной, а *темная* его вышина названа неколебимой; в 2,3 он идет в ритмическом уровне Петра «Полтавы» и Петра, данного в хорях стихотворения «Над Невой»; в 2,4 он подменяется вовсе Петром и его думами; с этого момента начинается роспись шифра: роспись маски; и это — великолепно, лукаво поданный Петроград — строим дворцов и гранитом Невы; и шифр — готов; на нем в 2,6 надписанное: «Люблю тебя, Петра творенье».

Но мы — не верим.

Так же сжимается сверху вниз дико мятежный личный вопль «Где же дом»? и социальное негодование уровня 4 в последовательном сдавливании темы мятежа; в 3,9 уже нет голоса, а лишь жест («Зубы стиснув, пальцы сжав»); в 3,6 нет даже и жеста, а лишь «мятежный ветер дум», скрываемый под формой «сумасшествия»; в 3,5 — только *узнание того*, по воле чьей созданся город с указанием на прояснение сознания; в 3,4 — двусмысленное дыбы-дыбы; в 3,2 муки сумасшедшей жизни; в 3,1 — подано «прикрытое зло» с прикрытым возмущением: в 3 — лишь беспокойство о Параше; в 2,9 ропот Евгения, но уже на «жизнь» вообще, а не на источник такой жизни; в 2,7 ропот еще глуше: это уже брюзжание «чиновника». Наконец и он стихает; и на 2,6, на среднюю линию, садится верхом некто вовсе немой: «Без шляпы, руки сжав крестом», чтобы продолжать собственное деформирование в «труса» и «идиота» ниже уровня.

Вот путь от 1,2 и от 4 к среднеарифметическому 2,6 или — к зашифрованной теме.

2,6 есть произведение:  $1,2 \times 2,2$ , т.е. произведение *ужасной силы* на омраченный Петроград по теме низа.

И 2,6 есть почти продукт деления 4, т.е. взрыва мятежа и боли на открытый шифр или — на 1,8;  $4:1,8=2,5$ ; но уровня 2,5 нет; и невольно он сливается с 2,6.



## 5. Математическая диалектика

Исследование темы разъятием уровней углубило нам смысл понимания поэмы; и остранило обычное обывательское представление; напомним, что это исследование не исчерпывает поэмы; оно — первый шаг к усложнению толкований и к комплексации их; каждый уровень в соотнесенности с каждым уровнем выскажет нечто конкретное в понимании того или иного смыслового оттенка.

К сожалению, у меня нет ни времени, ни, признаюсь, умения оперировать с комплексацией; но она — возможна, схема ее мне ясна; и она, так сказать, подана в конце второго отрывка 4-й главы в виде таблички некоторых действий, посредством которых мы можем переходить от уровня к уровню; как средняя линия всей поэмы есть 2,6, исследуемое по уровням, так каждый уровень может быть выявлен в виде среднеарифметического двух других уровней; так мы можем, переходя от уровня к уровню и раскрывая уровень в уровнях, диалектически конкретизировать открываемый смысл в беге смыслов, в текучей, а не статической представляемой; следует предварительно хорошо освоиться с образами уровней и со смыслом, извлеченным из столкновения их (контекста).

Приведу здесь образчик (вполне неумелый) подобного толкования; возьму, например, уровень 2,3.

Напомним, что уровень 2,3 включает отрывок с Медным Всадником, сидящим спиной к Евгению; он подан простирающим руки над водой (последняя строка предыдущего отрывочка): «Вода — и больше ничего»; далее: над ней, водой, — Всадник: в этом же уровне дано: «*Осада! Приступ! Злые волны, как воры, лезут в окна...*» Диалектика уровней вместе с метафорой волн, как коней, уже прежде данный (в 2,4) заставляют видеть повелителем лезущих на приступ коней — Всадника; третий отрывок с 2,3 гласит о борьбе челна Евгения с волнами: «*И скрыться вглубь меж их рядами... готов был челн*»; напомним, что ритмическая характеристика Петра, данная «Полтавой» есть 2,3, как и «Над Невою резво вьются» дает нам 2,3 для праздника Петрова (в среднем); 2,3 уровня этим переброшено от данной поэмы вообще к Петру: дан Петр, как Всадник-Повелитель всех

стихий, а стало быть, и водяных коней, лезущих на приступ и топящих челн Евгения. Да, но 2,3 можно рассматривать, как среднеарифметическое отношение двух других уровней:

$$\frac{2,6 + 2}{2} = 2,3.$$

2,6 есть противоречие между стройностью града и необъяснимым поступком Евгения, как тема поэмы, поданная в виде необъясненной тезы; 2 есть «ужасная пора»;  $\frac{2,6 + 2}{2}$

означает: соединение нелепицы поведения Евгения с ужасной порой; но 2,3 получается и из другого уравнения:

$$2,3 = \frac{1,2 + 3,4}{2}; 1,2 \text{ есть минимум; в нем разоблачен Всадник,}$$

как темная сила: «Ужасен он в окрестной мгле... Какая сила в нем сокрыта». А 3,4 есть действие этой силы; двусмысленное — Россию вздернул на дыбы; и среднее меж ними 2,3; но 2,3 есть уровень первого появления Всадника в конце первой части поэмы. Две величины порознь равны одной и той же третьей, равны между собой; и мы имеем:

$$\frac{2,6+2}{2} = \frac{1,2+3,4}{2}$$

Равенство не изменится, если мы обе части его умножим или разделим на 2; и стало быть,  $2,6+2=1,2+3,4$ ; противоречие между поведением обитателей стройного града, проще говоря, сидение с боязнью верхом на звере, в соединении с ужасной порой равно силе Всадника, устраивающего всей России «дыбы» (или... «дыбу»); этим уясняется уровень 2,3 во всех своих частях; если это касается отрывка, в котором Евгений борется с волнами на челне, то эта его борьба есть *ужасная пора в стройно-строгом граде, равная соединению темной силы Всадника со вздергиванием на дыбы* (или... дыбу) всей России.

Вот один из образцов математической диалектики, выражающей сполна возможный путь ритмической тематики, остраняющей и вращающей рассудочный, понимаемый статически, т.е. нормально, смысл; я взял лишь один уровень; именно 2,3; и лишь кое в чем ретушировал его смысл движением по нескольким уровням; но смысл каждого уровня — двигаем, вращаем по всем смыслам.

Например: *ужасная пора*, или 2, есть среднеарифметическая величина из бессилия царя Александра (уже умершего — явная «ирония»), страдания сумасшедшего Евгения и из торчащего, как «*черный куст*» домика, где обитала некогда Параша (номера с 3,2) и *самовластия* (0,8); она же дана и в другом отношении, как  $\frac{1,2+2,8}{2}$ , т.е. как отношение сложений ужасной силы Всадника с поворотом Невы на восток; но она же, данная, как  $\frac{1,8+2,2}{2}$  есть отношение из сложений николаевского режима (1,8) и «*ноябрьского хлада*» (2,2): читай — декабрьского и т.д.

Конечно, — я неумело перевожу язык маленьких арифметических действий на язык смысловой; я хочу лишь показать, что смысл поэмы в ритмическом жесте текуч, динамичен, диалектичен и более богат, чем в обычном понимании не текучего, мертвого, склеротического смысла. И особенно изящно определение всей *темы-тезы*, сидящей на среднем 2,6 из сложения минимумов и максимумов.

«*Люблю тебя, Петра творенье*», в котором сидят верхом на звере и исчезают из дому, равно: среднеарифметическому из дикого крика «*Где же дом*», из возгласов народа: «*Увы, все гибнет*» и из ужасного силой Всадника, мчимого неизвестно куда преисполненным огня конем.

$$2,6 = \frac{4 + 1,2}{2}.$$

Хорошенькая тема; в этой подстановке «*Люблю тебя*», равное сложению ужасной силы с криком ужаса «*где дом*» и «*все гибнет*», деленных на два.

Из этого вытекает, что для того, чтобы понять поэму, надо ее 2,6 умножить на 2, т.е. раздвоить в смысле; таким раздвоением является уровень 2, равный среднеарифметическому; 2 — ужасная пора.

Нужно «*Люблю тебя*» (2,6) умножить на «ужасную пору»; неизвестное 5,2 прочесть как 4+1,2; 2,6 тезы есть  $\frac{5,2}{2}$  или  $\frac{x}{2}$ ;  $\frac{1}{2}x$  — «*Люблю тебя*»;  $\frac{1}{2}$  другое — «бегу из дому: сидеть на звере».

Несомненно, что два настроения подымались в душе у Пушкина, когда его перо выводило: «*Люблю тебя, Петра творенье*» и «*Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия*».

Одно —

Итак, привет тебе, чума!

Другое:

Не дай мне бог сойти с ума!

Но жить с такими чувствами долго нельзя, что и доказал Пушкин.

Собственно мой показ кривой «*Медного Всадника*» мог бы и ограничиться этими немногими рассуждениями; они — лишь намек на то, что данными разгляда кривых мы можем пользоваться и при истолковании текстов, и что такое истолкование не приводит к бессмыслице; контрапункту образов соответствует контрапункт уровней.

Остается лишь в заключение сделать краткий обзор кривой «*В*», т.е. бросить взгляд на последовательное течение в ней пунктов.

Бросим взгляд на кривую «*Вступления*»<sup>1</sup>; она, собственно, ниже средней, достигая уровня 2,6 лишь в двух пунктах; т.е. она — в сфере нижней темы; но нижняя тема, в свою очередь, не углублена, лишь в одном пункте достигая 1,8; среднее число суммы строчных «*Вступления*» 2,4, а среднее арифметическое число, т.е. число, отвлеченное от количества строк, строящих уровень отрывка, есть 2,2; среднеарифметическое число уровней одной *нижней* темы вступления 2,1; среднеарифметическое число уровней нижней темы в первой части есть 2; среднеарифметическое число уровней нижней темы во второй части 1,9; уровень средней в нижней теме последовательно опускается: 2,1+2+1,9; от 2,4, от 2,3, от 2,2 через спуск (2,1+2+1,9) к 1,8; это на языке уровней значит: от Петрограда, Петра к Николаю и Медному Кумиру; и оттого-то тема Петрограда во вступлении, в четырех-отрывочном «*Люблю тебя, Петра творенье*» имеет антиномическое строение 2,6+2,1+2,2+2,2; да и тема

---

<sup>1</sup> Смотри чертеж кривой «*В*».

«Прошло сто лет» представлена антиномически:  $2,6+2,4+2$ ; от нормали обе темы идут к спуску; и в этом спуске как бы предзагадано опускание сквозь всю поэму уровня нижней темы, соответствующее видоизменению смысла «императорской» темы, начинающейся «во здравие», кончающейся «за упокой»; от «Петра и града» (2,4) к парадом и праздникам (2,2); от праздников к — «ужасной поре», к реакции (1,8) и, наконец, к «ужасной силе» Державца (1,2).

Теперь взгляните на кривую «Вступления», и она в своем жесте отразит свою тенденцию к спуску, хотя бы в линии уровня,  $2,6+2,1+2,2+2,2+1,8$ .

Теперь возьмем верхнюю тему, вторую тему; во вступлении нет уровня, превышающего нормаль 2,6; значит верхняя тема в ней отсутствует; в логике уровней это значит: в ней нет Евгения; но его во «Вступлении» нет. Среднеарифметическое отношение, построенное на уровнях второй темы в первой части есть 3,2; оно во второй части — опять-таки — 3,2; 3,2 есть тема страдания Евгения. В первой части Евгений появляется на быстрых восхождениях; с 2,1 на 3,6 через градацию:  $2,1+2,7+3+3,6$ ; эта градация сопутствует Евгению; во 2-й части он является в 2,4 и взлетает к 4:  $2,4+2,4+2,3+2,9+4,0$ ; а если в кривой «В» взять коленчатое восхождение несколько ранее (с конца первой части), то имеем лестницу восхода:  $1,4+2,4+2,4+2,3+2,9+4^1$ ; эта градация чисел соответствует взлету эмоций: от заколдованности, прикованности (1,4) к дикому вскрику: «Где же дом?» (4).

Крик выделен в отдельную вершину кривой, построенную углом:  $2,9+4+2,9$  (бежит к судьбе — вскрик — «захохотал»); к концу второй части кривая «В» рисует интереснейшую схватку высоких и низких уровней, отсутствующих во «Вступлении» и рисующих схватку двух тем; в результате образуется «W»-образная форма:  $3,3-1,8-3,5-1,2-3,4-2,2$ ; но здесь же и происходит схватка Всадника с Евгением: проснулся (3,3), всадник (1,8), узнал (3,5), ужасная сила (1,2), дыбы (3,4), «ужо тебе» (2,2); и эта схватка кончается бегством Евгения (1,8); он — сражен; этой сраженности соответствует глубокая выемка кривой в конце 2-й части, опускающаяся в регион первой темы и напоминающая жест спуска «Вступления».

---

<sup>1</sup> Смотри соотв. место кривой «В».

Тема Евгения, однако, вырывается к уровням второй темы, достигая 3,2 и 3,1, но это победа через *смерть*.

Евгений побеждает своей смертью в нашем сочувствии ему.

Разгляд кривой «В» при твердом знании содержания уровней дает много поучительного и убеждает нас в основном факте: кривая ритма есть интонационно-смысловой жест.

В обнаружении этого смысла жеста и заключалось задание моего показа кривых: 1) мелких лирических произведений, 2) кривой целой поэмы.

Показ — неудачен, быть может; быть может, бездарен я в нем.

Но я знаю, что *тема моя талантлива*.

Этим повторением афоризма Розанова я и заканчиваю свой очерк.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Разгляд кривых ритма и их удивительное отношение к способу осмысливания сюжета вводит нас в круг обсуждения очень важных вопросов в связи с психологией творчества и с психологией восприятия произведений творчества.

Выдвигается вопрос, почему кривая соответствует смыслу? И — как соответствует?

Прежде всего, — *как* соответствует, в каком смысле соответствует и какому смыслу соответствует? Возразят: «Что значит *какому* смыслу? Разве смысл художественного произведения не один?» В том-то и дело, что по-видимому — не один; один смысл есть штамп сознания, наложенный на произведение или критиком-истолкователем, например, Белинским, или же — самим автором; другой смысл есть смысл, вложенный в самую динамику творчества социальным заказчиком, или коллективом, рупором которого и является художник; и этот смысл, динамизируя звуком темы, прежде всего вызывает в художнике звук ответный; художник — эхо: «Таков и ты, поэт» — говорит Пушкин; художник отзывается на заказ ритмом, волей к творению, волей к отображению, а не рассудком, ни даже эмоцией; ритмическая конструкция — вот тема заказа в воле художника; осмысливание художником заказа — в воле художника; осмысливание художником заказа есть *post factum*; оно подобно текстовой программе к написанной симфонии; музыкальная тема шире ее текстового сопровождения; я вовсе не обязан связывать звуки героической симфонии Бетховена с Наполеоном; я могу переживать в этой симфонии героические

усилия коммунаров, а не Наполеона; или: могу подставить вместо Наполеона — Александра Македонского; наконец: я могу ничего не подставлять; и оттого звуки симфонии не обесмыслятся; для музыкантов подставленный текст чаще всего — навязанный текст, напоминающий предлагаемые костыли для тех, кто не умеет ходить по звукам. Относительно музыки это ясно мало-мальски музыкально грамотному человеку.

Относительно поэзии — это не так ясно; предполагается, что поэтический сюжет имеет смысл, выразимый в абстрактной идее; и этот смысл сознательно слагает художник в образы сюжета; сперва промыслит содержание, а потом подбирает к нему свои образы.

Так полагает всякий. Но это — не так.

Чаще всего появляется объясняющий критик; и переводит образы на язык идеи; почему? Разве поэт не с достаточной внятностью эти идеи пересказал? Оказывается, что — нет; оказывается, что он и не всегда осознает идею заказа в своем произведении; Пушкин учится у *«темного»* языка своих ритмов: *«Я понять тебя хочу»*. Гауптман прямо признался, что он не ясно понимает образы своего *«Потонувшего Колокола»*. Стало быть: это — недостаток? В том-то и дело, что — нет; в этом отказе до-осознать ритмы и образы лишь сказывается скромность поэта, инстинктивно сознающего, что рефлексии сознания ограниченной личности Александра Сергеевича не охватить ширины и глубины социальной темы, проходящей сквозь него от *«мы»*, ему ясно не зримого, но ясно слышимого коллектива; эта тема, проходя сквозь него, изливается опять-таки в некое социальное *«мы»*, состоящее из читателей, не только пассивно воспринимающих, но и двигающих, катящих тему от поколения к поколению; смысл произведения для таких активных читателей не в том, что они при чтении вытаскивают абстрактную идею так, как с легкостью вытаскивается из вареного судака несъедобный костяк; смысл усвоения — в усвоении мяса судака, становящегося потом частью организма; химическое усвоение поступает в кровь, движет пульсом и вызывает новые акты жизненных проявлений. Самое несъедобное в судаке — кость; и самое несъедобное в художественном произведении — вытаскленная из нее рефлексия, принадлежащая критику своего



времени, или сознанию художника, ограниченному своим временем; то, чем живет в нас Пушкин, не имеет никакого отношения к Александру Сергеевичу, рефлекслирующему над смыслом «Медного Всадника». Этот последний, например, может полагать, что он написал «*во здравие*» николаевскому режиму; между тем живое бытие образов в диалектике их течения, в музыкальном контрапункте уровней кричит этому режиму «*за упокой*»; но авторы — скромнее, чем кажется; они в нужную минуту предвусмысленно помалкивают о смысле того, что ими подано в образах и ритмах; и это потому, что они, как живые конструкторы моделей, адекватных ими отображенным ритмам, прекрасно знают, что бытие образов определяет в них сознание темы, что это сознание — *post factum* творчества, что рефлексия художника на столь же уже бытия, насколько уже музыкальной темы ее текстовая интерпретация.

Оштампывающий смыслом своего времени критик или художник налагают на произведение лишь транзитную визу *поколения*, передавая произведение в живую смену поколений, чтобы произведение в осознании и живом сотрудничестве поколений произрастало смыслами; как коллектив есть подлинный творец звуком звуков в душе художника, рупоре, так звук, излетевший из рупора в текущие по времени коллективы воспринимающих, извлекает ответные звуки; и каждый ответный звук есть новое воспроизведение произведения и новое его осознание; произведение начинает произрастать смыслами, как зерно: сперва оно — одно; потом оно — колос, потом оно — группа колосьев; и наконец оно — волнуемое море колосьев-смыслов; но зерно социального заказа попадает на каменистую почву и гибнет там, где транзитная виза, сознание художника, превращается в собственнический знак фирмы: «Мое: и я знаю, что это — вот что такое, а это — вот что». Так говорят художники-собственники, не сознающие себя, как Пушкин, *эхом* коллектива; но произведения их, переосознанные, или самое бытие образов подчинившие личному рассудочному сознанию, — не процветают в веках; это значит: в них смысл не течет; читатель, касаясь подобных произведений, не создает; произведение — гибнет, потому что рассудочное сознание слишком определило бытие своих образов.

Произведение творится до акта зачатия его в душе художника — коллективом; и после художника претворяется коллективом; от коллектива и к коллективу: вот путь творчества; но этот путь идет не чрез абстрактное сознание, а чрез волю; сознание творящего в художнике коллектива волит тему; и на *волю* отзывается *воля к ритмам*; воля инспирирует эмоцию (изобразительность); тенденция художника всегда — познавательный результат, продукт производства; читатель идет обратно; от *продукта* он углубляется в производственный процесс, заживая в бытии образов; и это бытие в его душе вызывает новую волевую конструкцию, кончающуюся переработкою сюжета новым познавательным результатом; если же этот результат сталкивается со слишком резко выраженной смысловой рефлексией художника, всегда означающей — «*мое, не смей трогать*» — читатель, как со-творец, отвержен; но это значит: им отвержен художник; последний — устареваает.

Отличие не устаревших художников от быстро выдыхающихся — в том, что они имеют такт, где нужно, не подчинять бытие их образов их сознанию, довольствуясь лишь транзитной визой внешней смыслоподобности; они знают, что не в них начинается и не ими заканчивается смысловое творчество над образами, что смысл объясняется не стабилизацией своей в тенденциозную рефлексию, а расширением возможностей появления многих рефлексий, не упраздняющих друг друга, а слагающихся в веках в диалектический коллектив.

Кривая соответствует не ограниченной рефлексии художника, а самой способности в нас ширить и катить смыслы образов; и толкование поэмы по кривой в нашем очерке есть ответ нашего времени на вопрос о том, в чем идея поэмы; он возможен лишь в том случае, если мы будем отправляться от художественного наличия образов и ритмов, как реального бытия, как смыслового материала; и оно не зависит от стабилизированных мнений о том, что же есть идея «*Медного Всадника*».

Чрез раскрытие ритмического жеста поэмы она прорастает в нас; чрез закрепление ее в ходячее мнение вчерашнего авторитета о ней, она — умирает: она нам не нужна.

В коллективистическом миропонимании изменяется нам самое представление о смысле; он — динамизирован, текуч; и акцентирован в *воле к конструкции*.

Теперь вопрос об отношении производящего коллектива, социального заказчика, к воспроизводящему коллективу; совпадают ли они в пространстве и времени. Нет, — не совпадают; беру пример: русский народ выслал своего сына, Ломоносова, в заморские края; Ломоносов, став первым русским поэтом и первым ученым, должен бы был, вернувшись в село Холмогоры, просветить сельчан, которые его выслали, а он не вернулся; и вместо этого занялся никому непонятными стиховедческими спорами с Сумароковым и Тредьяковским; можно сказать, что социального заказа он не вернул заказчикам, оторвавшись от коллектива; вот образец узкого понимания исполнения заказа, рационалистического: вернись Ломоносов в свое село и займись там грамотностью вместо стиховедческих упражнений, село Холмогоры было бы грамотно, а весь русский народ остался бы без того языка, которым гордимся мы: из стиховедческих, мало кому понятных споров, выкрепился русский стих; переброшенный Державину, Жуковскому, Батюшкову, Пушкину, он стал лабораторией нашего языка, ибо русская проза зародилась в русской поэзии, а язык русской прозы есть язык миллионов рабочих и крестьян, не говоря уже о том, что и современная частушка без Ломоносова не имела бы места.

Социальный заказ шел не от села Холмогор, а от тысячи сел; и потому-то он не был возвращен селу Холмогорам, а передан по кабелю ближайшим сотрудникам; в них зерно стало колосом; в группе пушкинских поэтов он — горсть колосьев; в наши дни она — нива, волнующаяся смыслами. Передай Ломоносов свое социальное выполнение односельчанам, — оно было бы зерном, которого не хватило бы даже сельчанам; теперь оно — наши хлебные богатства; ошибка Кольцова, другого народного поэта, по отношению к ему данному заказу — в том, что он не вернул народу тех богатств, которые присланы народу Ломоносовым (пусть через несколько поколений) — не вернул, потому что был слишком *«народником»* в рационалистическом узком смысле: народником в стихах; стихотворения Пушкина более народны, чем «Эй, тащися, сивка».

То же — о «Медном Всаднике», самом непонятном, трудном произведении Пушкина, — непонятном и потому, что оно просто не под силу было эпохе, и потому, что поэт точно нарочно, избегая штампов фирмы, т.е., «это вот что значит, а это — то-то», прибегал к двусмыслице выражений. Но посмотрите, что произошло: в свете прочтения текста по кривой — странно видоизменились рельефы образов; в них — идеи; и просунулось подлинное содержание поэмы, точно написанной Октябрем 1917 года, а не октябрём 1833-го.

Пушкин выполнил социальный заказ; и к удивлению для себя мы узнали, что в то время, как Пушкин думал, что его заказчиком было разоряющееся дворянство, подлинный заказчик, им не признанный, лишь глухо расслышанный, — был: история русского революционного движения, без ущерба для поэмы видоизменявшего ее первичный смысл, не прикрепленный к образам, но лишь слегка их вуалирующий; и когда слетела эта вуаль — вещей смысл поэмы выявился в XX столетии.

Ритмическая кривая и есть знак подлинного смысла, меняющего неподлинный смысл: она — бытие образов, определяющее сознание и поэта и читателя к вечному размножению и омоложению в них заложенного текучего, т.е. диалектикой развиваемого смысла.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### 1. К вопросу о слуховой записи

Прежде чем сказать нечто о правилах моей слуховой записи, я должен всемерно отвести от себя нападки, которые делает на меня и якобы на «*мою школу*» (такой не ведаю) проф. Жирмунский в своей интересной и частями весьма дельной, частями довольно поверхностной книге «*Введение в метрику*». Не дельными страницами я считаю нападки на мои «теории» (таковых нет); не дельно гвожженье читателя указанием, что я-де введением пиррихийев, пэонов, диподий, пауз и других элементов стиха разлагаю метр; проф. Жирмунский не понимает основного моего подхода: он — не теоретический, а экспериментальный; меня интересует фактическое произношение, т.е. стих в живом слове, а не *метрическая схема*; последнюю я не собираюсь разрушить; но как говорить о живых фактах восприятия, когда об этих фактах в эпоху написания статей «*Символизма*» (1905–1910 годах) молчали существовавшие учебники метрики? Терминологии не было для названия факта; что есть слово «*дух*» в словосочетании «дух отрицания» (ударно оно, не ударно ли?): есть ли тут в первой стопе хориямб, хорей, ямб, пэон, — мне все равно: я пользуюсь терминами пиррихий, ускорение, неударность; полуударение для возможности передачи читателю фактического явления, которое регистрирую; то я говорю о пиррихиях, то о пэонах, то о диподиях, слагающих 4-х стопный ямб в диметр, — то, другое, или третье обозначение есть для меня обозначенье какого-то факта; Вестфаль с проф. Коршем и Денисовым могут теоретически осмыслить явление, как диподию; Гу-

милев — как пэон; Тредьяковский, как стопу пиррихия; но эти условности номенклатуры отмечают одно: *реальное* произношение, а не схему обозначения; и поскольку мне нужна отметка факта для статистики его, я сознательно беру термин без критической его проверки, ибо критического исследования в области стиховедения еще не было; не было и реальной попытки описать размер до «*Символизма*» (не отрицаю многих рассуждений от Ломоносова, Тредьяковского, чрез Востокова до Корша); но эти рассуждения не подали нам многообразия живых строк: не дали историю размера на поэтах.

Итак: все тенденции проф. Жирмунского бороться с моими «*теориями*» покоятся на чистом недоразумении: тенденции распылить стих не было.

Почему до «*Символизма*» так мало было попыток описать тот или иной размер русского стиха? И почему после «*Символизма*» сразу заговорили о реальном стихе, появились и теории интенс, и систематики двойственных слов, и размышления об ипостазе, и размышления о словоразделах? Да потому, что в ямбе я указал на действительные факты, которые надо было осмыслить, которые не изучались в живом опыте описания; теории не интересовали меня, потому что я подвергал их критическому сомнению, пользуясь терминами в *сознательно некритическом* смысле, предполагая, что критическая установка явится итогом опыта описания.

Имели смутное представление о методе моего подхода к стиху; я подходил: 1) как поэт, слагающий строчки, и потому знающий их в их *восстании*, чего не знают «профессора» метрики, 2) как чтец, 3) как любитель стиха, 4) как музыкант в душе, 5) как естественник по образованию; я подходил — живо, реально, опытно; только этим и объясняются крики о моих теориях; мои «*теории*» — описание сырья, систематика сырья, «*плюс*» ухо, «*плюс*» немножечко вкуса, так как я немножечко... поэт.

Поэтому выпады против «*теорий*», или «*тенденции*», на протяжении 17-ти лет более чем странны: некий на что-то указал; все обрадовались и записали книги после указаний некоего; но все *некоего* бранят и с особым потиранием рук 17 лет строчат: «*Белый неправ...*»

Во-вторых: отмечая ряд нападений на «теории», я первый же по написании «Символизма» себе подчеркивал: «Белый неправ был, так-то то-то отмечая в „Символизме“»; и эти указания себе самому я сделал еще в 1910 году, когда звал на помощь себе людей, интересовавшихся фактами, мною указанными, в результате чего в 1910 году около меня образовался кружок *ритмистов*, которому я доложил о своих сомнениях, о необходимости точнее изучить слова, внести точность в отметки, изучить характеры отягчений и ввести строку ямба, приближающуюся к схеме в совокупности строк, так или иначе отступающих от схемы в живом чтении; т.е. то, на что мне указывают 17 лет, я первый себе указал, указал и нашим сотрудникам; и мы с 1910 года принялись уточнять фонетическую запись и исправлять промахи «*Андрея Белого*»; в то время еще не существовало «*назиданий*» проф. Жирмунского мне; и мы, члены кружка, назидали сами себя — в духе проф. Жирмунского; так что проф. Жирмунский в историческом становлении русского стиховедения и в своих назиданиях мне — отпрыск назиданий кружка, работавшего в 1910–1911 годах над уточнением записи; доказательство того, что такие работы были — регистр уточнений к «*Символизму*», существующий у участников кружка литографированного экземпляра<sup>1</sup>.

И если я фактически соглашаюсь с рядом указаний мне проф. Жирмунского, то я соглашаюсь с ними не потому, что профессор мне указал, а потому, что я, как участник ритмического кружка, до указаний профессора сам себе указывал; и мне указывали, но — сотрудники кружка: в 1910 году, когда профессор Жирмунский еще не был «*профессором*».

В духе этих самому себе указаний 1910 года вместе с проф. Жирмунским я утверждаю, что «*в работах А. Белого встречаются случаи регистрации ритмических отступлений, основанные на недоразумении*»<sup>2</sup>; конечно ошибочно было личные и притяжательные местоимения относить к ударным; мы их и отвели к неударным, но отмечали особо, как случай *нечистоты паузных форм* (о «паузе» — ниже); ошибка проистекала от желания отметить слуховую раз-

---

<sup>1</sup> Экземпляр при случае могу представить, как документ.

<sup>2</sup> См. В. Жирмунский: «*Введение в метрику*», стр. 96.

ность таких, например, строк, как «Напоминают мне оне» и «Свой омраченный лик укрыл»; эту разность отмечает и проф. Жирмунский; вся ошибка Белого в том, что много работая над ритмом, он не умел вовремя пристроить своих работ, так что работа «*О ритмическом жесте*», написанная в первой редакции еще в 1917 году, десять лет лежала ненапечатанной, что облегчало «указателям» громить, как «теорию», первый опыт живого описания одного из размеров.

Итак, говоря об уточнениях слуховой записи, буду отправляться в первую голову от регистра, составленного в 1910 году — регистра, мной уточняемого в опыте записи на протяжении 17-ти лет.

Первым правилом этого регистра является указание: в случаях, когда является сомнение в произнесении слога, как ударного или неударного, в случае его падения на место удара в схеме, то разрешать это сомнение в пользу ударности<sup>1</sup>; и эту оговорку мы сделали ради возможного приближения к схеме метра; так что ряд сомнительных случаев, где можно, разрешался нами в пользу ударности: сомнительное «еще» нами относилось к ударному в том случае, когда его ударность (на втором слоге) совпадает с метрическим ударением; вот что об этом говорит регистр: «Предлоги „перед“ и „через“, которые могут утратить ударяемый обыкновенно слог („пред“, „через“), всегда ускоряемы<sup>2</sup>. Все остальные более чем односложные предлоги и союзы в случаях, когда ударение по метру должно пасть на тот слог, на котором оно стоит в прозе, не являются ускорениями... „Пока еще не ми́нул день“».

Само собой разумеется, что подобного рода слова носят ослабленное ударение; приведенная строка имеет подлинный рельеф ударений таковым: «Пока ещё не ми́нул день»; для четырехстопного ямба можно принять систему четырех ударных слогов, и тонкий слух ясно сумеет в четырех ударных словах распределить ударения: «Пока еще не ми́нул день»; слова, отмечаемые тремя, четырьмя ударностями суть слова безусловно ударные (в терминологии Жирмунского); слова одноударные, как «еще», относимы безусловно

---

<sup>1</sup> «Регистр». Статья об ускорениях. Предварительные замечания.

<sup>2</sup> Условное, не совсем точное обозначение для неударности.



к метрически-двойственным (терминология Жирмунского), ибо в трехдольнике «Еще день не настал», конечно, «еще» неударно (и реальная отметка стопы не есть « $\smile$  — —», а « $\smile \smile |$  —»: в нашей терминологии — паузная форма «с»); такие же слова, как «пока», лишь в редчайших случаях строят «ипостазу» (выражение Брюсова); но мы не отмечали подобных слов, относя их к ударным; в редчайших случаях, где подобного рода слова вызывают к поправочному коэффициенту в моей записи, поправка относилась бы лишь к второму десятичному знаку, т.е. не влияла бы на кривую, данную в моем масштабе; так что я фактически не считался с подобного рода словами.

Вообще должен сказать, что распределение рельефа ударов (одно-дву-трех- и т.д. ударность) в случаях реального наличия ударения на всех ударных словах стоп, соответствующих схеме ( $\smile$  —  $\smile$  —  $\smile$  —  $\smile$  —  $\smile$  —) «не принималось мной во внимание;» я в слуховой записи отвлекался от рельефа ударений, ибо принципом счисления (повтор, контраст) являлась динамика строки, как ударного *типа*, а не разновидности того же типа: один есть « $\smile \smile \smile$  —  $\smile$  —  $\smile$  —»; другой тип: « $\smile$  —  $\smile$  —  $\smile$  —  $\smile$  —»; хотя в том и в другом типе ряд подразделений; «паузные» подразделения определялись мною в поправочном коэффициенте на первый десятичный знак, а поправка на рельеф ударений на их интенсивность относилась бы ко второму знаку, который пока, за неимением здесь номенклатурной отчетливости, мной не счисляем (да и нет в этом масштабной нужды).

Должен сказать, что почти все, что проф. Жирмунский говорит по поводу метрически-двойственных слов и неударных в 1925 году, нами было взято на учет еще в 1910–1911 годах; и всем этим я руководствовался при слуховой записи; так: он относит к неударным частицы «же», «ли», «бы», односложные предлоги и союзы; они по проф. Жирмунскому примыкают к проклитикам или энклитикам. Так он пишет в 1925 году. В этом правиле он *добродетельно следует нашему назиданию себе* в 1910 году.

В регистре 1910–1911 годов я читаю следующее:

*«Об односложных предлогах и союзах.*

*Союзы „и“, „не“, „ни“, „да“ (в значении «и») входят в состав чистых паузных форм, сливаясь с последующим словом, т.е.*

суть проклитики. Союзы „бы“, „же“, „ли“ входят в состав чистых паузных форм, сливаясь с предыдущим словом, т.е. суть энклитики.

Все остальные односложные союзы и предлоги („а“, „но“, „на“, „из“, „что“, „как“ и т.д.) могут входить в состав нечистых паузных форм»<sup>1</sup>.

Столь добродетельному следованию нашему регистру со стороны профессора, активно упрекающего меня в неверности слуховой записи, охотно подчинился я за 15 лет до высказываний профессора. Принцип энклитик и проклитик мы проводили неоднократно в 1910 году.

Проф. Жирмунский относит к двойственным словам местоимения, местоименные наречия, односложные числительные, вспомогательные глаголы и междометия; по его мнению, их ударность или неударность определяется в практике живой речи; так он разрешает проблемы акцентуации в 1925 году.

Но так же и мы их разрешили за 15 лет до появления «Основ метрики».

«Все остальные более чем односложные союзы и предлоги в случаях, когда ударение по метру должно пасть на тот слог, на котором оно стоит в прозе, не являются ускорениями»<sup>2</sup>.

А вот о местоимениях: «Личные, притяжательные и относительные односложные местоимения могут входить в состав лишь нечистых паузных форм, при чем могут стоять лишь на первом или третьем слоге ускорения („он говорил“, „ужасную мой друг принес мне новость“). Когда односложные местоимения стоят на слоге, где ударение требуется по метру, они ускорениями не являются»<sup>3</sup>.

Личное местоимение „я“ есть энклитика» (и далее: оговаривается случай с логическим ударением, когда «я» ударно).

Ту же оговорку мы сделали о междометиях; и в них ударность или неударность определяется: 1) логическим ударением; 2) знаком препинания: «о» в «О нет» неударно: «о» в «О, — нет» — ударно. Так мы разрешили проблемы двусмысленных слов; вопросительные местоимения мы относили к ударным; что же касается до односложных

---

<sup>1</sup> Регистр § 1. Об односложных союзах и предлогах (о более чем односложных союзах и предлогах я приводил выше резюме регистра).

<sup>2</sup> Ibidem, § 2.

<sup>3</sup> Ibidem, § 3.

числительных, то тип их хотя и осознавался типом слов, на которых происходит ослабление ударения, но ослабление это не столь интенсивно, чтобы, например, в стопе «сто лет» числительное «сто» считать за неударное; односложные местоимения всегда ударны; в разряде спондеоподобных стоп они менее спондеичны, чем существительные и прилагательные, но *не ударны* в фактическом восприятии уха; то же следует сказать и о вспомогательных глаголах.

Во всем прочем — полное и трогательное совпадение моей схемы руководства к слуховой записи с проф. Жирмунским; я этой схемой пользуюсь скоро 17 лет; проф. Жирмунский, опубликовав ее два года назад, должен бы был сделать оговорку по поводу разоблачения моих слуховых ошибок, что эти ошибки не суть ошибки моей записи («Символизм» — дела давно минувших дней); *это в случае если бы он ознакомился с нашим регистром 1911 года, имеющим некоторое распространение по рукам; ведь работа по регистрации была мною же вызвана к жизни*; а если мы случайно трогательно совпали, то — почему проф. Жирмунский, лично слушавший мой курс в Ленинградском «Доме Искусств» в 1920 году, в котором я не раз оговаривал ошибки записи «Символизма» (если память не изменяет, — ссылаясь и на «регистр»), — почему он не нашел времени высказать свои соображения мне тогда именно.

А то он, борясь с теориями А. Белого и уличая А. Белого в ошибках, бьет не по Белому 1910–1927 годов, а по Белому 1906–1909 годов, по Белому, предоставленному самому себе плавать в море вопросов систематики, статистики и разрешения всех спорных случаев чтения, о которых в те годы не писалось и не «*прелось*»; человеку, одним пальцем пишущему статью по гносеологии, другим полемизирующему с «мистическим анархизмом», третьим пишущему роман «Серебряный Голубь», четвертым — стихи и пятым — разрешающему до него не разрешенные случаи версификации, — не грешно впасть в ту или иную ошибку; но тем, кто не отягчен столь разнообразными функциями (бороться за символизм, творить, обдумывать теорию символизма и впервые рыться в сырье неописанного материала по стиховедению), — тем следовало бы с большою осторожностью употреблять слово «*теория*», «*метод*» и т.д.; на то

они и «*спецы*», чтобы подходить к явлениям их кругозора с большею объективностью.

Что касается до спондеоподобных слов, названных мною условно спондеями (лишь для отметки слухового факта), то мы в 1910–1911 годах отметили следующие случаи спондеоподобных форм (или отягчений); это — появление на неударном по метру слоге ударных на этом слоге: 1) существительного, 2) прилагательного, 3) глагола, 4) числительного, 5) междометия, подчеркнутого логическим ударением, 6) вопросительного слова<sup>1</sup>.

И в моей слуховой записи я принимаю во внимание (есть-таки опыт — 17 лет слушаю строки) все оттенки отягчений; проф. Жирмунский совершенно правильно указывает на градацию спондеев; и его примеры показательны; в строке: «*Швед, русский*» стопа, которую я «*условно*» называя спондей, более отягчена, чем стопа «*День целый*»: в первой строке отягчает запятая; в моей слуховой записи в случае стояния рядом двух строк, начинающихся подобными формами, и во всех следующих стопах равных друг другу, — строки отмечались бы, как повтор, т.е. «*ноль*»; но вводился бы поправочный коэффициент на знак препинания (0,2); если бы между двумя рядом стоящими односложными существительными стояла бы запятая и тире, — межсловесный промежуток изменился бы; поправка на 2 знака была бы 0,4; стопа «*ей надо*», приводимая Жирмунским, была бы поправкой на паузу по сравнению со стопой «*пошел*» (здесь изменение лежит не в слове; слово по положению неударно: оно типа «двусмысленных», т.е. то ударно, то неударно и оно нашим регистром оговорено); но поправку на межсловесный промежуток я делаю лишь в случаях несомненной неударности, подчеркивающей роль промежутка (поправка к первому десятичному знаку); в случае ударности стопы — поправка меняет второй десятичный знак (т.е. она — фиктивна: слишком мала, чтобы реально менять число строчного отношения).

Жирмунский остроумно обозначает степени ударности как 0,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ , 1; но стопу «*ей надо*» определяет он как  $\frac{3}{8} + 1$ ; т.е. «*ей*» имеет менее  $\frac{1}{2}$  ударения; переводя на мой

---

<sup>1</sup> «Регистр». Статья III, § 2.

принцип записи, я скажу, что слова с менее чем  $\frac{1}{2}$  ударения суть неударные, ибо поправка на них — поправка на второй десятичный знак; эта поправка имела бы место, если бы «ей» занимало первый, или третий слог неударного трехсловного образования, изменяя здесь имеющий образоваться новый межсловесный подобного рода промежуток (в нашей терминологии — нечистая паузная форма) «а» «или» «с»; моя минимальная поправка на нечистоту есть 0,1; при обследовании моих чисел читатель может найти строки с 0,1 в «Медном Всаднике».

Например, беру четыре строки:

Когда я в комнате моей  
Пишу, читаю без лампы,  
И ясны спящие громады  
Пустынных улиц, и светла...  
и т.д.

В динамическом отношении все четыре строки являют одно строение:  $\sim - \sim - \sim \sim - (-)$ ; рифма в счислении интерферируется (поправка менее 0,1); на разницы третьих стоп в нюансах межсловесных промежутков (в моей терминологии «пауз»); «комнате | моей» имеем:  $- \sim \sim | \sim -$ , т.е. форма «с»; «читаю || без | лампы»; здесь в нашей номенклатуре основной промежуток дает форму «b»; но промежуток после «без», второй, побочный (знак нечистоты «b») «с»-изирует «b»; если бы не было «с»-изации, имела бы поправка в 0,2; но «с»-изация сближает обе формы; разница между «с» и «b<sub>c</sub>», как и разница между «с<sub>b</sub>» и «b» есть разница в 0,7; разница на знак препинания здесь не идет в счет, ибо первые стопы первых двух строк ударны и имеют одинаковые формы промежутка; в таких случаях разница — менее 0,1; третья строка, возвращая к паузной форме «с» на третьей стопе, опять-таки имеет поправочный коэффициент в 0,1 (на основании предыдущих рассуждений); а четвертая строка, имея ту же неударную третью стопу, имеет поправку уже на 0,4: в ней счислены: 1) запятая, имеющая другое и синтаксическое и логическое значение, подчеркивающее промежуток, 2) иная паузная форма (т.е. «b»); обе поправки суть поправки на 0,2:  $0,2+0,2=0,4$ ; промежуток после «и», «ни», «да» (в значении «и») суть чистые энклитики.

Словом: все те случаи, которые Шенгели и Жирмунский называют интенсами, независимо от наших разглядев этих случаев, в моей слуховой записи точно измерены и счислены, — но лишь при условии, что поправочные коэффициенты превышают 0,1; поправки второго знака относятся к таким нюансам слуха, которые ускользают от слухового восприятия в процессе течения строк (строка за строкой); в таком случае на слуховой синтез влияют лишь типические костяки строения; например: контраст межсловесного промежутка на один слоговой разрез («— ◡ ◡ | ◡» и «— ◡ | ◡ ◡») слышим в случае стояния рядом строк; через строку он — интерферирован; контраст в 0,4 — через 2 строки; в 0,6 — через 3 строки.

Подобного же рода интерференция происходит и со случаями отягчений; типы отягчений, не превышающих  $\frac{1}{2}$  ударения (по принципу Жирмунского), суть те двусмыслицы, которые мимикрируют соответственным стопам рядом лежащих строк; если  $\frac{1}{2}$  открывает смежную строку, а предыдущую строку открывала стопа с  $\frac{3}{4}$  (по Жирмунскому), то  $\frac{1}{2}$  мимикрирует отягчение; а если стоят вокруг строки с первыми стопами в  $\frac{1}{4}$  ударения, то  $\frac{1}{2}$ , мимикрируя, — скользит по слуху, как неударное; я бы мог много распространиться о характере «*мимикри*» полуотягченных стоп, если бы располагал местом; разумеется, все эти оттенки мною положены в основу счисления; они образуют тот синтез строки, который являет число строчного отношения.

Теперь о словоразделах.

Здесь следует о записи сказать несколько принципиальных слов. Почему я ввожу поправку на разности словоразделов? Ведь строка — неделимое единство; следовательно: элементы ее не сравнимы с элементами другой строки. А я сравниваю: промежуток типа «*b*» с промежутком типа, например, «*c*» соседней строки в одинаковых стопах; не нарушается ли этим принцип неделимости?

Нет, не нарушается.

Принцип неделимости проводим в отношении явно выраженного динамического строения, т.е. там, где строка определима явными, главенствующими признаками; такие признаки: 1) явная ударность, 2) явная неударность, 3) явное отягчение (т.е. случай с 1 и  $\frac{3}{4}$  силы ударения по способу

Жирмунского), 4) явная рассеченность строки и логическим и грамматическим знаком и т.д. Все эти моменты кинетики в чередовании строк определенно выступают перед ухом; кинетика строки, определяемая динамическими моментами, есть основной морфологический признак, как, например, форма позвоночного животного определяется костяком; костяки остаются; по кости определяют структуру всего скелета; и различия в скелетных формах являются неспроста основными классификационными моментами; можно установить морфологию видов и по железам, строению мускулов, внутренностей; но эта установка 1) требует скрупулезного, микроскопического разгляда; 2) она не столь типична для целого формы; мы видим костяк льва; и говорим: «Весь лев есть организованная челюсть»; видим скелет диплодока; и говорим: «Шея и хвост»; и т.д.; в костяке типизировано целое органической формы. И этим целым при чтении ряда строк от каждой строки в ухе отпечатлевается: динамическая структура; она — подавляет; она — целое, неразложимое целое; ее повтор через несколько строк сразу отмечается ухом, а частности нюансов — стерты; и это-то выступанье контрастов, повторов и отношений друг к другу их подается динамикой, этой строчной схемой, скелетом строки.

Вот почему принципом установления строки я беру целое динамического скелета безотносительно к межсловесному промежутку; роль промежутка выступает далеко не во всех случаях, — в меньших случаях, не слишком частых; если бы я положил в основу номенклатуры строк промежутки, я должен бы был умножить количество вариаций строк в каждом размере приблизительно в 4 раза; но это многообразие строк не будет соответствовать многообразию слуховых контрастов; ряд контрастов в большинстве случаев редуцируется, объединяясь в строчные группы; действительно: во всех случаях будут контрастировать или совпадать не строки, определяемые динамикой «плюс» расположением промежутков, а строки, определяемые динамикой «минус» расположением промежутков, за исключением случаев смежного, или близкого лежания равнодинамических строк с характерной разностью словесных промежутков; но контрастность промежутков, не нарушая основного совпада, будет лишь нюансировать совпад некоторым контрастом; так: две строки одинаковой

динамики ( — — — — — ), но разных промежутков (как « — — — — — » и как « — — — — — »), в случае их строения через 4 строки прозвучат в отношении друг к другу, как « — — — — — »; т.е. в сочетании с другими, текущими в ухе строениями, утратится память контраста промежутков; это есть факт, мною выверенный в годах; и стало быть: введи я промежуток, как принцип классификации строк, я теоретически наплодил бы контрасты, которым нет реального соответствия в слуховом восприятии.

Вот почему чрезвычайно изящная номенклатура строк у Шенгели<sup>1</sup>, основанная на перечислении всех видов возможных строк, очень удобна для целей статистики, но непригодна для целей счисления, ибо не строка его номенклатуры соответствует реальному восприятию контраста во всех случаях, а группа подобных строк. Например: Шенгели перечисляет группы возможных хориямбов: 1) — — — — — 2) — — — — — 3) — — — — — и стало быть: теоретически возможны в четырехстопном ямбе ряд разнопостроенных хориямбических строений, имей мы три динамических скелета: 1) — — — — — 2) — — — — — 3) — — — — —; на самом деле все случаи в слуховом отношении противопоставятся друг другу, как группы строк; эти-то (по Шенгели — *группы*) и образуют наш тип строки, как неразложимого единства.

Характерно, что нюансы промежутков в строках, уравновешенных ударами (например, типа « — — — — — ») в любой стопе колеблются лишь на один слог: 1) промежуток совпадает с ударной стопой; 2) промежуток разрезает ударную стопу; в моей номенклатуре это будут случаи «а», «b»; игра промежутков фактически низводится к нулю при сравнении соответствующих ударных стоп; удар перевешивает эту игру; она — ничтожна (менее 0,1); лишь в стопах трехдольников, где уже есть игра 3-х промежутков (форма «а», «b», «с») при малом динамическом различии строк, всегда ослабляющем игру нюансов, — лишь здесь промежуток выступает в роли определителя рельефа значительнее; и мы определяем строки трехдольника чаще всего, как *abc*,

<sup>1</sup> Георгий Шенгели: «Трактат о русском стихе».



*acb*, *acc*, *bca* и т.д.; но еще отчетливый нюанс промежутка в случае явной неударности в двухдольниках: тогда близлежащие строки одинаковой динамики (например, строки « $\smile - | \smile \smile \smile - \smile -$ » и « $\smile - \smile \smile | - \smile -$ »), сталкиваясь в ухе рядом, или через строку, воспринимаемы в частичном и часто малом контрасте. Этот реальный контраст и учтен мною в поправочном коэффициенте; о настоящем контрасте не может быть речи; это — не до конца совпад, т.е. некая поправка к 0: ноль «плюс» что-то.

Какая единица счисления может быть положена в основу минимума поправки, если контраст есть 1, если совпад 0, а система счисления ограничивается первым десятичным знаком? Очевидно, минимум поправки есть 0,1; это минимум способности уха различить количественный оттенок; и этот минимум оттенка в моей системе обозначения есть номенклатурный случай, где, например, поданы рядом две строки:

Дрожал, || остановлен<ный> здесь:  
Дрожал, || как запаленный конь.

Обе строки являют структурный совпад, как принадлежащие к группе:  $\smile - \smile \smile \smile - \smile -$ ; нюанс контраста промежутков выразим, как контраст между «*a*» и «*a<sub>b</sub>*»; но «*a<sub>b</sub>*» и «*b<sub>a</sub>*» суть часто обратимые величины в слуховой записи; этот минимальный контраст и есть моя 0,1; разделите обе строки строкою явного контраста; и — контраст нюанса стучается.

Из этой найденной минимальной значимости не трудно видеть, что контраст двух промежутков в один слог, не ослабленный вторым и первым промежутком, мимикрирующим совпад, равен 0,2; скачок промежутка в 2 слога равен 0,4; в 3—0,6; и это 0,6 имеет значение: 1) при условии наличия в двухдольнике неударной стопы; 2) при условии, что строки равной динамики, но разных промежутков столкнуты рядом; 0,1 и 0,2 не слышны через строку; 0,4 через 2; 0,6 через 3 *при условии, если мы будем слушать ритм стиха в целом стихотворении*; если же мы вырежем отдельно двух-трех-четырёхстрочие и фиксируем его особенно пристально, как «поговорил», «и говорил», «я говорил», мы расслышим оттенки; но эта излишняя пристальность (слуховая труба

восприятия) не соответствует реальному восприятию быстрого течения множества строк, где и образ, и смысл, и ритм, и грамматическое строение суть объекты внимания; в таком восприятии атомистические различия нюансов не доходят до порога сознания.

Я могу теоретически представить контраст и в 0,8; например в строках:

И вот || Навуходносор сказал:  
И вытянулись || отряды войск...

Здесь — контраст промежутков в 4 слога. Теоретический предел, не встречаемый в практике, как для двухдольных размеров, так и для трехдольных один: на пять неударных слогов; и он был бы равен 1, т.е. здесь нюанс промежутков изменил бы самый костяк строки; по статистике употребления шестисложных слов с ударением на первом и последнем слове согласно статистике Шенгели мы имели бы на 50.000 слов 3 случая; а соединение двух строк, рядом стоящих, где первая носила бы ударение на последнем слоге («Навуходносор»), а смежная строка в соответственном месте имела бы шестисложное или семисложное слово с ударением на первом или на втором слоге («отечественным же») по теории вероятности представляла бы редчайший случай; безобразие подобного строения строк превращает его в несуществующий.

Сюда следует присоединить ряд рассуждений, которые постараюсь сжать в несколько фраз; разность строк различных размеров, т.е. метр, определяется не промежутками, а сочетанием ударов и неударов; ритм есть организация того же круга элементов, т.е. метрического круга; мы видим, что и строки внутри ямба определимы разностью динамического костяка, и строки разных размеров не слиянны в динамике: строки  $\sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim$ ,  $\sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim$ ,  $\sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim$ , оставаясь равносложными, различны; а формы промежутков суть те же — «а», «b», «с», «d», — имеем ли мы дело с двух- или трехдольными размерами; формы промежутков не дифференцированы внутри того же размера, как не дифференцированы они внутри двух разных размеров: они подобны соединительной ткани, пронизывающей все виды костей, или железам, выделяю-

щим разные секреты, но однообразным в своей аморфной бесформенности.

Межсловесные промежутки — иной вид энергии; кинетической энергии тонической структуры они противопологаемы, как энергия потенциальная; и если ударение связано с напряжением и выдыханием, как тонусом движения, в промежутках, мы должны допустить разряжение и момент возможного вдоха (не фактического вдоха в каждый промежуток, а в один из них, наиболее удобный, ибо выдыхательный процесс, сосредоточиваясь на ударе, распространяется на весь процесс выговаривания слоговой группы).

Вот почему я и назвал эти промежутки формами пауз.

Во-первых, это название не есть для меня обязательное номенклатурное постановление; пауза, так пауза; промежуток, так промежуток; формы (промежуток ли, пауза ли) остаются те же.

Но независимо от условностей употребления термина я на этот раз лично придерживаюсь мнения Вестфала: есть паузы, есть выдержки («*хроной кеной*»); если бы даже психофизиологи и не нашли реально измеряемой паузы в промежутке, для всякого поэта и всякого декламатора пауза есть момент внутренней остановки (пусть в невесомую долю секунды), когда умолкает внешняя активность интонации, во время которой активно не переживается внутренне интонационный жест, но лишь ощущается в кинетике нечто до нее пережитое; в паузном промежутке происходит внутренняя остановка и как бы прислушивание к звуку внутренней интонации; поэт, или исполнитель, как бы вдыхает в себя этот звук, как кислород воздуха обстающей его переживаемой атмосферы; и происходит (короче кратчайшего промежутка) тот процесс переведения потенциальной энергии в кинетическую, из которой в процессе чтения быстро выросла б *энтропия*, или инерция чтения; и исполнитель бы выдохся, как заражающий внутренней интонацией, введенной во внешне интонационную форму. Полагать паузу лишь между строками — сводить чтение к метроному, мелодику — к метрике; обходиться вовсе без пауз — нельзя; выдохнуть двадцать минут без единого вдоха нельзя (исполнитель не механический «дуй»); устраивать паузу посередине слова: «*гол*» — пауза, вдох —

«ова», — явная бессмыслица; куда же деваться и внутреннему и внешнему вдоху, как и моральной и физиологической необходимости?

Остается положить паузу в одном из межсловесных промежутков (то — между строк, то — внутри строк).

Опыт всей жизни моей говорит мне: у лучших лириков совпадает моральное (внутренне интонационное) дыхание с физиологическим; история происхождения стихотворной речи из «мантр» это ясно подчеркивает. Наконец: всякий поэт переживает глубоко межсловесный промежуток и в процессе создания строчки и в процессе выговаривания, независимо от того, отпечатлевается или не отпечатлевается пауза для внешнего уха; более того: до первой стопы первой строки перед произнесением переживается глубочайшая пауза (исполнитель еще ничего не произнес, а уже внутренне вступил в круг чтения); наконец ряд поэтов не случайно подчеркивает глубочайшую паузу, ибо из паузы внимания первичному звуку он вынул стиль интонации еще слагающейся строки; вспомним Брюсова, великолепнейшего чтеца, хотя и лишённого внешних голосовых средств, но обладавшего огромным даром передачи внутренней интонации.

Иные межсловесные промежутки у него были глубочайшими паузами.

Вот как читал он: «Улица |||| была, || как | буря». Именно после «Улица» наступала глубочайшая пауза; он заставлял долго ждать: «что» улица? и потом быстро бросал: «была, как буря». И в месте паузы — неударная стопа хоря, т.е. совпадение логического и физиологического вдыхания; Брюсов — прекрасно дышал, когда читал.

Я и в процессе писания, и в процессе произнесения всегда слышу паузу, переживаю паузу, оттеняю паузы; ряд моих стихов превратились бы черт знает во что, если бы вышел ордер профессоров метрики: пауз нет — читайте без паузы.

Я слышал вот как четверостишие, когда оно слагалось во мне.

Чтобы мне ||||, взъерошенному || светом ||  
И подброшенному ||| лицом |||| в свет, — |||  
Прокричать |||, опаленным || светом, ||  
Перекошенным ||| ртом |||||: свет! ||||

И если бы передо мною появились профессора метрики и с карандашиками в руках стали доказывать, что тут пауз нет, я бы вскричал: «Повертывайте, — не мне ли знать, что тут есть и чего нет»!

Да:

Они не видят и не слышат,  
Живут в сем мире, как впотьмах...  
и т.д.

Оттого-то вероятно Сергей Бобров, как ни как, поэт, а не только теоретик, как бы ни были слабы в глазах проф. Жирмунского его доводы, утверждает: *есть паузы*.

И я верю Боброву, потому что я знаю, о чем он говорит; и потому-то, — поворачиваюсь к музыкально чуткому Вестфалю и соглашаюсь с ним, хотя Вестфаль писал давно, а проф. Жирмунский «животрепещет» темами сегодняшней модерн-метрики.

Теперь несколько замечаний о знаках препинания.

Знаки препинания подчеркивают словораздел (в моем жаргоне — паузу); они относятся, как и словоразделы, к паузным формам; следовательно: — входят в явления ритма, в большинстве случаев не меняющих повторов в контраст, но вызывающих к поправочному коэффициенту. Начнем с запятой. Я различаю запятую, отделяющую повторы слов при перечислении («Глядел, молчал») от запятой, разделяющей фразу на предложения (главные и придаточные): «*Пустынных улиц, и светла...*» и т.д.; или: «И вот, явившись к сроку, он». Поправки на запятую первого рода я не делаю в случае, когда две смежных сходных строки в соответствующей стопе в словоразделе совпадают со стопою: «Когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы», ибо запятая вовсе почти не меняет слухового восприятия; в двухстрочии типа «Мой дядя самых честных правил — читал, писал, гулял в полях» при сравнении стопы со стопой поправка на запятое не превышает  $0,1+0,1=0,2$ ; но в случае «И ясны спящие громады — пустынных улиц, и светла» поправка моя на запятую —  $0,2$ , потому что в этом случае мне слышится пауза, равная слогу (внешне ли, внутренне ли — все равно: ведь эффект ритма есть восприятие раздражения, а не самый его материальный фактор, измеримый и взвешиваемый);

запятая + тире = 0,4. Что касается до точки с запятой, то ее значимость двойка и зависит от суммы логических и синтаксических причин, способствовавших ее появлению; в одном случае она — усиленная запятая; тогда ее подчёрк равен паузе в два слога (опять-таки переживаемой во внутренней интонации и воспринимаемой внутренне); значимость — 0,4; когда же она есть ослабленная точка, т.е. когда она разделяет два разных синтаксических целых, ее значимость 0,6 для меня; двоеточие = 0,4. Знаки вопросительный, восклицательный, многоточие и точка, когда они отделяют 2 различных предложения, суть максимальные орудия изменения ритма строки, особенно точка, появляющаяся редко. Такие строки я рассматриваю, как самостоятельные цельности, хотя бы они и были одинаковой ударности; при счислении я их счисляю с им подобными *лишь*; здесь поправочный коэффициент равен контрасту. То же в случае строк с переносом фразы в следующую строку; например:

Ты жизни не приемлешь.  
Ты дремлешь, а она —  
и т.д.

Здесь явный контраст определяется не точкой с запятой, а переносом «а она»...

Все приведенные значимости знаков препинания, за исключением значимостей, равных контрасту, суть оценки в случае нахождения рядом двух сравниваемых строк (двухстрочии); в случае отстояния сравниваемых строк (лежание через одну, две и т.д. строки) происходит слуховая интерференция оценки; через строку поправки на 0,1 и 0,2 не имеют значимости: строки звучат сходственно; через 2 строки происходит аннулирование поправок на 0,3 и 0,4 (кстати, поправка на 0,3 через строку есть лишь поправка на 0,1); через 3 строки не слышны поправки 0,6. Интерференция нюанса происходит при условии чтения всего стихотворения в целом; при специальной слуховой фиксации трех-четырёх строк можно расслышать нюанс; но такое расслышание есть искусственное вызывание условий восприятия, не соответствующего нормальному слуховому восприятию ритма, как целого; в чередовании строк все нюансы через три-четыре строки интерферируются, ибо они начинают мимикрировать

общему метрическому порядку; через 10–11 строк этому порядку мимикрирует и динамическое строение строк, так что в случае повтора строения через 10 строк ухо не различает повтора от контраста: фигура ритма, удаляясь к слуховому горизонту, становится точкой метра; и остается подчеркнутым лишь *контраст* с предыдущей строкой; кривая ритма есть начертанная память о всех событиях интонационных переживаний за время слухового путешествия через все стихотворное целое.

Теперь о цесурах.

Томашевский признает лишь ритмическую цесуру; в этом случае я, конечно, цесур не счисляю; в случае же ритмической и логической цесуры я поступаю следующим образом; когда ритмическая цесура падает на неударную стопу, то поправка на нее дана уже в поправке на паузную форму; и я ее не счисляю; случай же логической цесуры мною счислен в знаке препинания.

Два слова о спондеях.

Счисление спондеев мною ведется следующим образом; спондеизирующее стопу слово ударной силы в 1 и  $\frac{3}{4}$  (в номенклатуре Жирмунского) есть редкий случай; он типизирует всю строку, как целостность: я строку подобного типа считаю тогда за типичную и счисляю ее лишь с ей подобной; слова же силы в « $\frac{2}{4}$ » (двусмыслицы) мною счисляются с поправочным коэффициентом или с соответствующим спондеем, или с нормальным двухдольником (т.е. неударным); и тут имеют место: интерференция и мимикри; естественно, что в случае двухстрочия сравнение соответствующих стоп рядом лежащих строк дает оценку в 0,5, ибо если контраст между ударной строкой в 0 и в 1 (по Жирмунскому) равен единице, то оттенок в  $\frac{2}{4}$  равен половине контраста, т.е. 0,5; и здесь в счислении трудно ошибиться при некотором слуховом навыке, особенно если под руками регистр уточнений, в общем согласный и с замечаниями Жирмунского и с замечаниями Томашевского; это согласие в слуховом учете нашего кружка со спецами стиховедения лишь подчеркивает беспочвенность мифа о том, что в интонационной логике ритма разобраться невозможно, и что здесь-де господствует сплошной субъективизм (особенно, если счислять примется Белый); *субъективизм*

лишь в субъективном мнении тех, кто не удосужился разглядеть конкретные случаи слуховой записи и кто не имеет опыта счислять; но опыт всюду нужен; нужен и семинарий по счислению; ведь такого рода «субъективизм» — просто отсутствие навыка в работе; им страдает и студент лаборатории, если его подпустить к колбам без надзора лаборанта.

Последнее замечание — о формах, напоминающих хориямбы; в нашем регистре отмечены те же случаи для хориямбов, что и для спондеев (существительное, прилагательное, глагол, числительное, и т.д.) с одной разницей, что в случае односложных ударных, открывающих строки ямба, ударность подчеркнута тем, что обычно за ней стоит явно неударный слог («Речь — погребальную твердит»).

Для меня почти нет случая, не разрешимого в записи, т.е. не могущего быть счисленным; конечно, субъективизм в оценке отдельных строк — допустим; но он — минимален; он даже не составляет процента; он какая-то часть процента; субъективность оценки не касается динамического строения строк, а — поправочного коэффициента (на оценку знака препинания, ослабленной ударности, как  $\frac{1}{4}$  или как  $\frac{2}{4}$ ); то есть: не могу себе представить ошибки в оценке строки на 0,5, а разве в пределах 0,2; и опять-таки: такая ошибка подстерегает не среди десятков строк, а разве сотен; могут быть трудные случаи счисления в связи с рядом поправочных коэффициентов; но это — не ошибки от незнания, как счислить, а ошибки, связанные с невниманием или утомлением внимания, когда недоразглядишь двойственного в смысле ударности слова, или недооценишь синтаксического, или логического *подчерка* на слове; процент ошибок, везде возможных, всегда очень мал; и имея в виду, что мои кривые чаще всего построены на строчных суммах, а не на строках, то, допусти я даже на четырех только строках ошибку в 0,2, она распределится в четырехстрочии так, что в строфной сумме изменение в уровне кривой произойдет лишь в 0,05, а такая ошибка не отразится в масштабе; эти субъективные недооценки того или иного ритмического нюанса не только не в состоянии повлиять на характер рельефа кривой, но и не в состоянии ретушировать рельефа; откинь даже я все поправочные коэффициенты (паузы, препинания и т.д.), основной стиль рельефа кривой не изменится, потому что



он построен чисто динамической схемой строки, а не ее оттенками; он построен сравнением строк и их отношений, которые при своем столкновении рядом имеют либо 0, либо 1; а поправка к 0 в редких случаях превышает 0,4.

В заключение этого разъяснения считаю нужным согласиться со следующими утверждениями Томашевского<sup>1</sup>: 1) признак «стихотворности» рождается не только из объективных свойств поэтической речи, но и из условий ее художественного восприятия; 2) звуковое задание в стихах доминирует над смысловым; 3) стихотворная речь недостаточно изучена; 4) определителем метрической формы является скандовка; 5) общий размер стиха определяем не из стопы и даже не из разгляда отдельной строки, а из общего порядка течения строк; 6) от понятия стопы, как определителя метра, следует отказаться; 7) «стих является... индивидуальным явлением».

Первое положение, т.е. определение стиха, как стиха, в зависимости от условий эстетического восприятия, а не от механического ощупывания, и есть установление *примата* ритма над метром, ибо ритм и есть синтез эстетического восприятия; но тогда он есть чистый образ стилевой композиции, или — начертание кривой; и он — независим от метра, так что когда мы говорим «ритм ямба», мы говорим о некоей целой интонационной фигуре, так-то являющейся в таком-то ямбе, а не в ямбе вообще; ямб есть понятие об «общем»; ритм — понятие об индивидуальном; в ямбе, как таковом, никакого ритма нет; но в «таком-то» ямбе есть «такой-то» ритм; т.е. пушкинский «Пророк» рисует такую-то кривую; сам по себе ямб, хорей, анапест — метр; и только метр; ритм есть интеграция всех реально-индивидуальных речевых интонационных элементов; в метре, в каждом отдельном случае, прощупываем лишь «элемент» некоего, не данного явления, как в каждой клетке организма есть некий элемент наследственности; но когда нечто у него будет отдано зародышевой клетке, и она сложится в организм, то этот организм будет ритмом; поскольку элементарно тело мое жило в отце, то и я в отце существовал не как «Я», а как элементы, меня сложившие; говоря о пэонах, пиррихиях, хориямбах, спондеях, я

---

<sup>1</sup> Б. Томашевский. Русское стихосложение.

говоря не о метрических стопах (они суть «ямб» в порядке чередования строк), а об элементах того стиливого образа, который вне метра, над ним, осуществляет целое реальной интонации; и потому-то напрасно Томашевский говорит о моем понимании «пэона», как метрического элемента, включенного в другие единицы (хореи, ямбы); в *метре* никакого пэона нет; но он дан, как интонационный элемент ритмического, т.е. эстетического восприятия.

Но отсюда же: метр никакого отношения к эстетике не имеет; метрика — формальная дисциплина, а эстетика (и в ней ритмика) суть реальные дисциплины; все мои исследования касаются ритмики; и метрику поэтому они разрушить не могут. Отсюда уже вытекает мое резкое несогласие с Томашевским: метр не есть «*норма, определяющая ритмическое задание*»; ритмическое задание определяет стиливая композиция тона стихотворения, или звуковой качественности внутренней интонации, где ритмика и фонетика чрез эвфонию и эвритмию существует в образе *звуковой метафоры*, связанной пантомимическим жестом; и отсюда же для меня пусто определение Томашевским ритма, как только порядка распределения количественных элементов звучания.

Из моего второго согласия с Томашевским вытекает прямое объяснение соответствия кривой ритма смыслу; если звуковое задание доминирует над смысловым, то оно определяет абстрактный смысл; последний есть лишь результат, продукт и творческого процесса, и опознания его автором, т.е. стабилизация процесса; но это потому, что понятие «*смысл*» для меня верно шире, чем для Томашевского; смысловая абстракция для меня  $\frac{1}{3}$  конкретного смысла, который включает в себя и звуковую, и образную, и смысловую метафору; интонационный смысл есть формосодержание; абстрактный — форма формосодержания; образный — содержание формосодержания; говоря афористически, в ритме смысл дан и шире (социальнее), и глубже (индивидуальнее) абстрактного смысла; и дан — «*до*» этого смысла; и оттого в наших сужениях представленья о смысле этот суженный смысл определен звуком.

Из третьего положения, что стихотворная речь недостаточно изучена, и вытекает мое стремление изучать факты

и называть их «*пэонами*», хотя они могут быть диподиями, сочетаниями пиррихийев и ямбов и т.д.; номенклатурные отметки нужны не для разрушения метра, а для изучения факторов реального восприятия.

Из моего согласия на скандовку для установления формального «*номера*» метрической формы лишь подчеркивается необходимость для изучения загаданного многообразия строки вводить ряд условных отметок, ибо за сто лет покровительная система, примененная школьными метриками по отношению к скандовке стиха — не подвинула вперед той науки, на недостаточность которой сетует Томашевский; «*скандировали*» сто лет вместо того, чтобы реально ощупывать; и я хорошо сделал, что расплыл строку в конгломераты стоп (методический прием): «а ну-ка, посмотрим, что выйдет?» И вышло — прекрасно: о реальном произношении заговорили, и метр цел, а не распылен (вопреки усилиям Белого «*и его школы*»); и даже Белый согласен на скандовку; и овцы «метрики» целы, и волки, похитившие овцу, сыты вполне.

Мое согласие с определением стопы из общего порядка «*стоповедения*», т.е. определение слагаемого из суммы, и ставит для меня необходимость выдвинуть и следующий в порядке разгляда вопрос, установив среднеарифметическую величину для стопы: в 3; мы скажем: «Двудольник (хорей, ямб)»; и отсюда уже вытечет разгляд частных на фоне общего положения; первая встающая частность: не всегда слагаемые равны 3; так приходим к «*интенсам*», т.е. к дробным отношениям; и стало быть, чтобы найти истинную сумму слагаемых, надо найти общий знаменатель дробей, т.е. — наименьшее кратное; а это уже и составляет переход к проблеме ритма, или к моей проблеме; здесь-то и выясняется обратная зависимость между ритмом и метром, по сравнению с той, какую полагает Томашевский; случай сложения целых величин есть частный случай в общем правиле сложения; что значит: метр и ритм, будучи разными явлениями в методе разгляда, в генезисе своем связаны и исторически, и филогенетически; филогенетически: в *statu nascendi* выбор размера для оформления интонации определяется невесомыми качествами этой интонации (характером «поэтического волнения»); исторически: логэды — древнее чистых ямбов, анапестов и т.д., как звено, соединяющее

ту древнейшую синкретическую форму, в которой нет еще внятного деления на поэзию и прозу, на ритм и метр.

И из всех перечисленных *согласий* моих с Томашевским вытекает последнее: стих индивидуален; и я конкретизирую: строка — неделимый индивидуум; метр в реальном произнесении — группа таких индивидов; она — не бесконечна, а четко очерчена; и в каждом размере даны генерализирующие признаки этой группы, при всей индивидуальности групповых разновидностей.

Это и положено мною в основу метода счисления.

---

Полагаю, что в этом кратком и вынужденно лапидарном изъяснении в принципе отклонено большинство возражений, предъявляемых мне на протяжении 17-ти лет.

## 2. Пушкин и Петербург

Вот как Пушкин относится к Петрограду в эпоху 33–37 годов (из писем, — главным образом к жене): «*Я зол на Петербург*<sup>1</sup> и радуюсь каждой его гадости» (34 год)... «Ты разве думаешь, что *свинский Петербург не гадок мне*. Что мне весело в нем жить между пасквилями и доносами» (34 год)... «Едете ли вы на совещание к Гречу? Если да, то отправимся вместе; *одному ехать страшно: пожалуй побьют*» (1834 год)... «Ты говоришь о Болдине. *Хорошо бы туда засесть*, да мудрено» (1834 год)... «Подумай, что за скверные толки пойдут по свинскому Петербургу» (у П<ушкина> стоит «П. Б.» вместо «Петербургу»). «Ты слишком хороша, чтобы проситься в просительницы» (34 г.)... «Боже мой! Кабы заводы были мои, так меня бы в П. Б. не заманили и московскими калачами, жил бы себе барин» (34 г.)... Или: «Ух, как бы мне удрать на чистый воздух» (34 г.)... О петербургском великосветском обществе и правительстве: «Теперь они смотрят на меня, как на холопа, с которым можно поступать, как им угодно. Опала легче презрения. Я, как Ломоносов, не хочу быть шутом ниже у Господа

---

<sup>1</sup> Подчерк слов принадлежит мне.

Бога» (34 г.)... Или, — Пушкин пишет из Петербурга: «Здесь меня теребят и бесят без милости. И мои долги, и чужие мне покою не дают» (34 г.). «П. Б. ужасно скучен» (34 г.). Из Петербурга: «Положение мое невесело, перемена жизни почти необходима» (34 г.). «Сплю и вижу, чтобы из П. Б. убраться» (34 г.)... Из деревни жене, по поводу ее «столичной» жизни: «Видала ли ты лошадей, выгруженных на П. Б. бирже? Они шатаются и не могут ходить. Не то ли и с тобой будет» (35 г.)... Или: «Брюллов сейчас от меня едет в П. Б., скрепя сердце; боится климата и неволи. Я стараюсь его утешить... у меня у самого душа в пятки уходит» (36 г.)... Вот подлинное отношение Пушкина к «Петра творенью» в этот период.

Что же касается до так весело поданного: люблю «и блеск, и говор балов», — вот как он любил «говоры» парадов и балов в эпоху написания поэмы (из писем): «Третьего дня... нашел на столе два билета на бал 29 апреля и приглашение явиться... к Литге; я догадался, что он собирается мне мыть голову за то, что я не был у обедни... говорят, что мы будем ходить попарно, как институтки. Вообрази, что мне с моею седою бородкой придется выступать... *ни за какие благополучия*» (34 г.)... «Все эти праздники просижу дома» (34 г.). «*Надеюсь не быть ни на одном празднике*» (34 г.)... «Мой совет тебе и сестрам — быть подале от двора: в нем толку мало» (34 г.)... «Я писал тебе, что я от фрака отвык» (34 г.)... «Вы работаете только ножками на балах и помогаете мужьям мотать... я работаю до низложения риз..., закладываю деревни» (34 г.)... Или: о «*победах*» на балах Н.Н. Пушкиной: «Радуюсь, что... ничто не помешает тебе отличиться на балах... Кокетничать тебе я не мешаю, но требую от тебя... благопристойности» (33 г.)... «Ты, кажется, не путем искокетничалась» (33 г.)... О кокетстве: «Ты радуешься, что за тобой, как за сучкой, бегают кобели, подняв хвост трубочкой...; есть чему радоваться... Да, ангел мой, не кокетничай» (33 г., 30 октября)... эти слова писались в день окончания поэмы «Медный Всадник». Или: «Радоваться своими победами тебе нечего: курва, у которой *переняла ты прическу*... говорила...» и т.д. (33 г.), и т.д.

Вот чем были для Пушкина «*балы*», включенные в отрывок: «*Люблю тебя, Петра творенье*».

А вот отношение Пушкина к «режиму», который он прославляет («*Неколебимо стой*») и «В порядок... все вошло».

Из писем (главным образом, — к жене): «Вот тебе... новости: я камер-юнкер...; „Медный Всадник“ не пропущен — убытки и неприятности» (34 г.). «Одно из моих писем попало полиции и т. д... тут одно неприятно: тайна семейственных отношений, *проникнутая скверным и бесчестным образом... Свинство* уже меня ни в ком не удивляет...» (34 г.) «Неприятна зависимость;... когда лет двадцать человек был независим» (34 г.)... «Без политической свободы жить очень можно; без семейственной неприкосновенности... невозможно. Каторга не в пример лучше» (34 г.)... «Да от желчи здесь не убережешься» (34 г.)... Про царя в отношении его к правительству: «Живя в н..., поневоле привыкаешь к г..., и вонь его тебе не будет противна, даром что gentleman» (34 г.) «Gentleman» — царь. «Я крепко думаю об отставке» (34 г.)... «Не требуй от меня нежных... писем. Мысль, что мои распечатываются... полицией... — охлаждает меня» (34 г.). Из письма к Бенкендорфу: «Monsieur le Comte! J'ai eu l'honneur de m'adresser à Votre Excellence pour obtenir la permission de me retirer du service...» (34 г.).

Из письма к Жуковскому: «Идти в отставку, когда того требуют обстоятельства... — какое тут преступление?.. Государь может видеть в этом что-то похожее на то, чего понять все-таки не могу. В таком случае я не подаю в отставку... Теперь, отчего письма мои сухи? Да зачем же им быть сопливыми... Что мне делать? Просить прощения? Хорошо; да в чем?» (34 г.). К жене: «Подал я в отставку, но получил от Жуковского такой нагоняй, а от Бенкендорфа такой сухой абшид, что я струхнул, и Христом и Богом прошу, чтобы мне отставку не давали. А ты и рада, не так?» (34 г.)... И тут же о детях: «Утешения мало им будет в том, что папеньку схоронили, как шута, и что маменька их ужас как была мила на Аничковских балах. Ну, делать нечего» (34 г.)... «Бедного маршала Мезона чуть не задавили на маневрах. Знай наших» (34 г.). И одновременно: «Люблю воинственную живость потешных Марсовых полей». Про цензурный комитет: «*Ни один из русских писателей не притеснен более моего*» (34 г.). (Из черновика Бенкендорфу)... «Будучи еще

порядочным человеком, я получал уже полицейские выговоры... Что же теперь со мною будет?» (36 г.).

Вот — маленький реестр постоянных дрязг, в которых жил Пушкин; отношение его к правительственным дрязгам, портившим жизнь, — было: о, нет, не негодования, а, — отвращения, гадливости, смешанных с чувством страха, какой мы испытываем к «вшам»; на «вшей» не негодуют; по поводу них иронизируют; и вот — ирония:

«Вероятно, и твои письма распечатывают: это требует государственная безопасность» (34 г.) «Черт догадал меня родиться в России» (36 г.)... «Весело, нечего сказать» (36 г.)...

Но чего стоила эта веселость «гадливости». И оттого: «Много вещей, о которых беспокоюсь» (34 г.) «А вчера такое горе взяло, что и не запомню, чтоб на меня находила такая тоска» (34 г.) «Все эти дни... хандра грызла меня» (34 г.) «От желчи... не убережешься» (34 г.)... «У меня решительно сплин» (34 г.)... «Я был так желчен» (34 г.)... «Положение мое невесело» (34 г.)... «Грустно стало» (34 г.)... «Чуть было беды не наделал» (34 г.)... «На днях хандра меня взяла» (34 г.)... «Тоска, тоска» (34 г.)...

Вот припев писем Пушкина эпохи «Медного Всадника».

Очень двусмысленное и темное место встречает нас в письме, где Пушкин говорит о «Медном Всаднике»: *«Ты спрашиваешь меня о Петре? — идет помаленьку; скопляю материалы... и вдруг вылью медный памятник, которого нельзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок»*. Это пишется 29 мая 34 года, т.е. когда поэма «Медный Всадник» написана; речь идет об истории Петра, очевидно, а не о поэме; поэма есть именно памятник, перетаскиваемый из одного смысла в другой и прикрепляемый то к одному царю, то к другому, или ставимый то одним царствованием, то другим (ведь поставлен же был памятник Петру перед дворцом, отстроенным Павлом); николаевское время, очевидно, тоже собиралось ставить «свой собственный» памятник.

А вот в описываемую эпоху отношение Пушкина к Николаю I; ввиду сыска, слезки, обстания «сторожевыми львами», Пушкин должен был особенно осторожно обходиться с личностью царя (даже, — в письмах к жене); тут, что ни слово — оговорка; тут все: *«И губы стиснув, пальцы сжав...»*

И тем не менее не столько слова, сколько интонация слов, — красноречива: «*Сделав меня камер-юнкером, государь думал о моем чине, а не о моих летах — и верно не думал меня кольнуть*» (34 г.) «Государь был недоволен отсутствием многих камер-юнкеров»; и далее, — о своей необходимости торчать при царе — в камер-юнкерском мундире: «*J'aime mieux avoir le fouet devant tout le monde*» (34 г.)...

Итак: торчать при царе — хуже хлыста; вспомним: «*Нередко кучерские плети его стегали...*» Или: «*Боюсь царя встретить*» (34 г.); «К наследнику являться с подозрениями... не намерен... Видел я трех царей: первый велел снять с меня картуз...; второй меня не жаловал; третий хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю: от добра добра не ищут» (34 г.). Тут «*и картуз изношенный снимал*», и «*все они хороши*»; и вовсе здесь нет предпочтения Николаю; или, — про сына: «Не дай бог ему... писать стихи, да ссориться с царями... Плетью обуха не перешибешь» (34 г.)... Итак: царь — «*обух*». Или: «Царь посадил наследника под арест» (34 г.)... Тон — не нежный; особенно не нежно в условиях пушкинской жизни звучит название «*тот*», намекающее на близость, но не нежную близость, а стало быть, близость через вынужденную привязанность травимого зверя к травящему; вникните в это «*тот*», и — станет страшно за Пушкина: «*На того я перестал сердиться*» (34 г.). На истязующих не сердятся: их ненавидят, да так, что считают профанацией громко высказывать ненависть: ненависть к предмету ненависти, к *тому* — только в жесте; еще о царе: «*Живя в н..., поневоле привыкнешь к г...*» (34 г.). Стало быть, — «*тот*» к г... привык; или: «Я был желчен... Все *тот* виноват; но бог с ним; отпустил бы лишь меня восвояси» (34 г.). «*Бог с ним*» — не кротость всепрощения, а — «*с паршивой собаки хоть шерсти клок*»; вот в какой тональности звучит — «*тот*». И опять: «*С тем чуть было не побранился я — и трухнул-то я*» (34 г.)... т.е. «Ужо тебе» — «*и вдруг стремглав бежать пустился*». Из письма к Бенкендорфу: «Государю угодно было отметить... что нельзя мне будет отправиться на несколько лет в деревню» (35 г.)... «Царь не позволяет мне ни записаться в помещики, ни в журналисты» (35 г.)... «Канкрин шутит, а мне не до шуток, Государь обещал мне газету, а там запретил:



заставляет меня жить в П. Б., а не дает... способов жить моими трудами» (35 г.)... Но это же значит для Пушкина: испытывать погоню «того» по пятам без возможности бежать и спрятаться: «За ним повсюду Всадник Медный с тяжелым топотом скакал». Пушкину, как рабу, было не до «либерализма»: пролетарий и раб, прикованный к «тому», — он мог позволить себе вольные шутки над «либералами» своего времени; «болтуны» не испытывали мук, вырывавших вскрик: «Я предпочитаю публичное наказание хлыстом». Оставалось утонченнейшая злость иронии; она и вложена в «императорскую тему» поэмы. Какая сила негодования бьет из строк: «По мне драка Киреева гораздо простительнее, нежели славный обед кавалергардов и благоразумие молодых людей, которым плюют в глаза, а они утираются, смекая, что если выйдет история, так их в Аничков не позовут» (36 г.). Позовут не кавалергардов, а — Пушкина, кстати, получившего насильно милость являться на балы в Аничков дворец, — из-за красоты жены; будучи должен казне 45 тысяч, он за 2½ месяца до смерти пишет графу Канкрину, что желает уплатить свой долг сполна именем, им полученным: «В уплату 45.000 осмеливаюсь предоставить сии имения, которые верно того стоят, а вероятно и более». При этом просит «не доводить оно до сведения государя императора, который... не захочет такой уплаты, а может быть и прикажет простить мне мой долг, что поставило бы меня в весьма тяжелое положение: ибо в таком случае был бы принужден отказаться от царской милости» (36 г.)... Это — не борьба великодушия, а борьба утонченнейшая: «этого» с «тем», т.е., особая форма «ужо тебе». Замечательно, что письмо датировано 6-м ноября 1836 г., а за два дня до того, т.е. 4 ноября, был Пушкиным получен пасквиль, в котором по новейшим данным исследования намечалось на близкую неизбежность «стать рогоносцем», но не из-за Дантеса, а — «того», Николая I. Что Пушкин понял страшное содержание пасквиля (при чем Дантес?) явствует из того, что первая его реакция на пасквиль — вместе с вызовом на дуэль — освободиться от денежных обязательств перед правительством, чтобы парализовать хоть с этой стороны гнусные сплетни о «продажности»; до пасквиля он мог пользоваться правительственной субсидией,

после — не мог; отсюда и... «*был бы принужден отказаться от царской милости*»; этот отказ далеко не нежен.

А вот письма к А.И. Тургеневу за 10 дней до второго вызова и менее чем за три недели до смерти: «*Должно вымарать казенные официальные фразы, а также и некоторые искренние, душевные слова, ибо не мечите...*» (37 г.). Письмо оканчивается стихами:

Так море, древний душегубец,  
Воспламеняет гений твой;  
Ты славишь лирой золотой  
Нептуна грозного трезубец...  
Не славь его: в наш гнусный век  
Седой Нептун земли союзник.  
Во всех стихиях человек  
*Тиран, предатель или узник.*

Тиран — Николай; предателем был для Пушкина Геккерен, которого он обвинял в «*насквиле*», а узник, — конечно, Пушкин.

И это было написано перед смертью, вскоре после отклоненного от себя «великодушия» царя.

В этом стихотворении ясна символика воды; Нептуновы «*кони*», волны «наводнения», стали союзниками «*земли*», или, вернее, гранитов подножия Всадника; отсюда и «*полковое*» убранство волн Невы в «*Медном Всаднике*».

Через 10 дней, в самый день рокового последнего вызова, перед лицом смерти, он пишет о Михельсоне графу Толю: «Его заслуги затемнены клеветой; нельзя без негодования видеть, что должен он был претерпеть от... начальников»... и прибавляет: «Гений с одного взгляда открывает истину, а *Истина сильнее царя*» (подчеркнуто Пушкиным). Он пишет не о Михельсоне, — о себе, убиваемом невыносимым ужасом, свалившимся на него (*царем*, становящимся..., или... ставшим «*любовником*» его жены); ужасное готовящееся поругание, из которого нельзя было найти выхода! Единственный выход — отвести подозрение от жены, придравшись к Дантесу, и одновременно дать рипост «*подлецу*» Геккерену.

Со словом: «*Истина выше царя*» он ушел в смерть. А подошел к царю — с первоначальным окончанием «*Пророка*». «*Восстань... пророк России*». Уходя, — он даже восстать не мог:

как восстать, когда и восстание бросило б тень на Наталью Николаевну: «сплетни» бы подтвердились; до получения памфлета о «рогах», составленного так, что «рога» кивали на дворец, он мог молчать; но, может быть, — даже и уже «восстать» не мог; слишком поздно; возможная молва, как знать, могла бы шушукать о причинах «восстания»; а этого Пушкин допустить не мог (*таков он был*); «либералы» могли шушукаться с негодованием насчет режима в безопасных гостиных; декабристы могли хоть восстать; он же не мог; ни шушукаться с либералами, ни восставать с декабристами, ни «стремглав» бежать с женой и детьми из проклятого города: не пускали; и еще неизвестно, — почему не пускали, хотя известно, почему завели его насильно в Аничков дворец, насильно приблизили — к «тому», уже в силу своей ситуации *постылому*, которого даже убить нельзя было без потери... чести жены (так было для Пушкина).

Что Пушкин знал о подлинной охоте видеть «Пушкина» при дворе явствует из его сообщения Нащокину о том, что Николай, как последний офицеришка волочится за его женой, и каждый день проезжает мимо окон его дома, — вот так подлинное «*Что ж это?.. Где же дом?*» Это уже не живописание, а автобиография, объясняющая перемещение «бедного пииты» в дом сумасшедшего, а сумасшедшего... под маску «пииты Хвостова» («*Красуйся, град Петров, и стой*»).

В дни работы над «*Медным Всадником*» он пишет жене: «*Не кокетничай с царем*» (11 окт. 33 года). Кокетничать с царем — шутить с тигром: объясняется тяжелое состояние его в Болдине; 21 октября 33 года он пишет жене: «А вчера такое горе взяло!» И тут же: «Кокетничать... не мешаю, но требую... беспорочности поведения, которое относится не к тону, а к чему-то еще важнейшему» (33 г.)... И тут же: «*Хандра грызла меня*». Вспомним: в 1848 году, через 11 лет после смерти поэта, Николай для чего-то говорит Корфу о том, как он, «ухаживатель», читал-де уроки нравственности Пушкиной и как-де потом умиленный Пушкин его благодарил; Николай-де спросил Пушкина: «Разве ты мог ожидать от меня другого?» Вероятно — мог, коли писал и о кокетничаньи жены, и об «*волоченьях*» царя. Пушкин-де ответил с простодушной искренностью: «Государь... я и вас самих подозревал в ухаживаниях за моей женой».

Как можно опираться на двояко-зыбкий источник: Корф-де говорил, что Николай-де сказал. А если и сказал — так ясно с какой целью: отвести, может быть, где-то бывшие шепоты, ставящие царя в позу подлинного убийцы: «*национализация*» Пушкина стала фактом; и стало быть: надо было себя выгораживать перед историей: Николай любил позы; и умел «позировать».

Но эта «*поза*» лишь омрачает ясность «*чистой воды*».

Поэтому, — как-то особенно задумываешься над строками Пушкина к жене: «И про тебя, душа моя, идут кой-какие толки, которые не вполне доходят до меня, потому что мужья последние узнают...; ты кого-то довела до такого отчаяния своим кокетством и жестокостью, что он завел себе в утешение *гарем из театральных воспитанниц...*» (5 мая 36 года)... Все тут энигматично; во-первых: «*Мужья узнают последние*», а между тем; все о Дантесе Пушкин знал раньше; и жена Пушкина знала, что Пушкин — знает; при чем же «*кое-какие толки*» и «*узнают последние*»? Во-вторых: Дантес, бережливый и лично небогатый молодой человек, притом безумно влюбленный в Пушкину, не мог заводить никаких «гаремов из *театральных воспитанниц*»; с ним было проще: он заразился сифилисом; и, стало быть, — известно где; ни о каких гаремах речи не может быть; но о «*воспитанницах*» мы знаем по мемуарам о Николае I; он был одновременно: и покровителем «*воспитанниц*»; иногда же выступал и в роли гаремного «*паши*».

И тут же вплетены в письмо слова о кавалергарде Савельеве, влюбленном в Полетику, о пощечине и т.д. Это могло быть и иносказанием, и так просто, о «*кавалергардах*»; тема Дантеса, вплетенная в тему «*гаремосодержателя*» — обычный прием Пушкина двусмыслить; а двусмыслить надо было; и — очень: письма вскрывали.

О «кавалергарде» не очень беспокоился Пушкин — том именно, которого хорошо знал за два года до «*кое-каких слухов*»; именно: в 34 году он пишет: «Конечно я не стану беспокоиться..., если ты три раза сряду провальсируешь с кавалергардом». «*Кавалергард*» — Дантес, и тут же: «*Из этого не следует, что я равнодушен и не ревнив*» (34 г.)... Волнения выступали в Пушкине вот по какому поводу: он просит жену не просить о помещении сестер жены во дворец:

«Ты слишком хороша, мой ангел, чтоб пускаться в просительницы. Погоди: овдоеешь, постареешь, — тогда, пожалуйста» (34 г.)... Просьба жены очевидно относилась к другому «кавалергарду», а не к Дантесу; «Тот» — мог иметь гаремы; и тут же вопль о том, что «в деревню бы», и опять о «том», что «тот» привык к г... и т.д. (34 г.).

На те же странные размышления наводит вполне смутное беспокойство о письмах; если их распечатывает почта, то это ее дело, но...: «Смотри, женка, надеюсь, что ты моих писем списывать не даешь... Но если ты виновата, так мне это было бы больно...; никто не должен быть принят в нашу спальню...» И тут же: «подать в отставку, но удрать в Болдино... Неприятна зависимость» (18 мая 34 г.); а через полтора месяца — просьба об отставке; и непонятная «трагедия»: царь — в трагической и одновременно угрожающей позе, после чего: «Я струхнул... А ты и рада...» И упоминание о близкой смерти и шутовских похоронах.

Все эти двусмысленные неясности приобретают ужасный, трагический смысл в свете последних биографических исследований о поэте: *ужасная* пора, *ужасный* день, *ужасная* мгла, *ужасный* «он»; даже нельзя было вместе с Евгением воскликнуть: «Где же дом?» Можно было лишь иронизировать, «зубы стиснув, пальцы сжав»; оставалось дать дикому крику излиться в безумии; и Пушкин пишет свое: «Не дай мне Бог сойти с ума» одновременно со «Всадником»; там сумасшедший — «он», Евгений; здесь у грани безумия стоит: «Я, — Пушкин». Пушкин перечисляет все те же пытки, которым подвергся Евгений; но тут есть пытка цепи, которой не знал Евгений, и которую знал Пушкин:

Посадят на цепь дурака,  
И сквозь решетку, как зверька,  
Дразнить тебя придут.

Оба стихотворения слились в эпитете «чудный»; сумасшедший заслушивается звуком «чудных» грез; в первоначальном тексте Евгений оглушен:

Был *чудной* внутренней тревогой.

Эта тревога стала просто «внутренней» в окончательной редакции; мы знаем, что оглушали «мятежные ветра»

(несколькими строками ранее); и действие «мятежных ветров», отзыв на них «чуждой» тревогой (т.е. трепетом надежды на свободу) не мог оставить Пушкина, «зубы стиснув, пальцы сжав».

Соедините в одну картину эти штрихи душевного состояния Пушкина в эпоху поэмы — и вам станет ясным остраннение императорской темы: сведение ее к «заупокой».

*Кучино.  
Январь 1928 года.*

## ПРИЛОЖЕНИЕ



## ПРОТОКОЛЫ ЗАСЕДАНИЙ КРУЖКА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ ПРИ «МУСАГЕТЕ» («РИТМИЧЕСКОГО КРУЖКА»)

**Протокол заседания Кружка экспериментальной эстетики, происходившего в понедельник 4 октября 1910 г., в 6½ час. веч. в помещении к-ва «Мусагет»**

По предложению Б.Н. Бугаева постоянным секретарем собраний кружка экспериментальной эстетики единогласно избран В.Ф. Ахрамович. Секретарем собрания 4-го октября единогласно избран С.Н. Дурылин. Был произведен подсчет работ, сделанных летом, и работ еще неоконченных, по исследованию ритма 5-го ямба.

*Б.Н. Бугаев.* Сделано: Пушкин (лирика), Боратынский, Тютчев. Предстоит сделать: (Огарев, Козлов), Блок, С. Соловьев, К. Павлова.

*С.Н. Дурылин.* Сделано: Вл. Соловьев, Щербина. Предстоит: Жуковский.

*Л.Л. Кобылинский:* не участвует. Уступил свою долю Жуковского — Дурылину.

*В.О. Нилендер.* Сделано: Лермонтов (½).

*В.О. Станевич.* Сделано: Брюсов. Предстоит: Надсон, Лермонтов (½).

*С.Я. Рубанович.* Предстоит: Бальмонт, Фет, Городецкий, Майков.

*Е.Н. Чеботаревская.* Сделано: Сологуб, Кузмин. Предстоит: Полонский, Никитин.



*А.И. Ларионов.* Сделано: Случевский (½). Предстоит: Случевский (½), Лохвицкая.

*А.А. Сидоров.* Сделано: Пушкин (поэмы), А. Белый, Гумилев, М. Волошин.

*С.В. Шенрок.* Сделано: Языков, Гиппиус. Предстоит: Вяч. Иванов.

*Т.А. Буткевич.* Сделано: Кольцов, Коневской, Боратынский, Гиппиус, Дельвиг, Мережковский (½). Предстоит: А.К. Толстой (лирика).

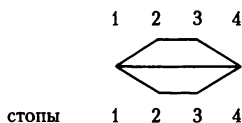
*В.Ф. Ахрамович.* Предстоит: Пушкин (лирика).


*А.М. Кожебаткин:*

*Никем не исследованы:* Державин, Батюшков, Бенедиктов, Мей, Некрасов, (Майков), А.К. Толстой (поэмы), К. Павлова, Рылеев и др. Ломоносов, Дмитриев, Капнист, Бунин.

*Б.Н. Бугаев* охарактеризовывает вкратце результаты своей работы над Пушкиным, Боратынским и Тютчевым.

Вот, например, как я записывал ритм Боратынского: Рисунок. Цезура. Статистика. Для замечаний. Статистика по листам. Общая статистика. Приведение к 100. Прежде всего, у Боратынского, по сравнению с Пушкиным особенно и с Тютчевым, в 5-ст<опном> ямбе *больше* ускорений. А ргіогі в 5-ст<опном> ямбе вообще, конечно, должно быть больше ускорений, чем в 4-стопном, благодаря лишней стопе, напр., у Б<оратынско>го на 100 строк 115 ускорений. У меня была такая система: я перечислял число строк ритмич<еских>, метрич<еских>; отношение метра к ускор<ениям>; ускорения на 1<-ой>, 1<-ой> — 2<-ой>, 1<-ой> — 2<-ой> — 3<-ей>, 4<-ой> стопах; неявные спондеи и хорей 1<-ой>, 2<-ой>, 3<-ей>, 4<-ой>, 5<-ой> стоп; спондеи — это элементарная статистика. Фигуры: 1) суммы фигур, 2) статистика фигур: а) фигуры на двух строках, б) на трех стр<оках>. Причем я принимал за 4-й вид трапеции фигуру типа:



Решено: фигуру  считать за 4<-ый> тип трапеций.

*Б.Н. Бугаев.* Рубрики отношений ускорений к фигурам; рубрики — «точки»; мелодии: от 3–6 стихов, 6–10, 10–20, 20 и более. Паузные формы независимо от стоп, на которые они падают.

Самое интересное, независимо от статистики, это то, что количество ускорений на 3<-й> стопе, столь редкое в 5-ст<опном> ямбе (подобно уск<орению> на 2<-й> ст<опе> в 4-стопном), увеличивается к старости, во 2-й половине творчества. «На «посев» леса» Бор<атынско>го, ритмически очень бедное, все построено на ускор<ении> 3<-й> стопы и паузн<ой> форме «а» на ней. Преобладающей паузн<ой> формой является «с».

*А.А. Сидоров.* Наоборот, они реже, по-моему, чем в 4-ст<опном> ямбе.

*С.В. Шенрок и Е.Н. Чеботаревская* замечают преобладание «с» в разобранных нами поэтах.

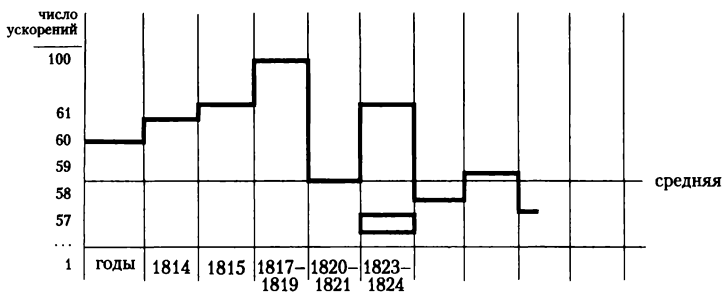
*А.А. Сидоров.* У новых поэтов, напр<имер>, Гумилева и Белого, «с» крайне редко; у старых тоже часто «b».

*Б.Н. Бугаев.* У Боратынского: «а» — 107, «b» — 155, «с» — 239; «с» на 192 преобладает над «b»; у Пушкина, в лирике, «а» — 16%; «b» — 33,1%; «с» — 46,6; «d» — 1,6; «e» — 1,5. В общем, пропорция паузных форм по распред<елению> стоп одинакова у Боратынск<ого> и Пушкина.

Стопы падают след<ующим> образом: «а» преобл<адает> на 1<-й> ст<опе>, на 2<-й> — «с» (у Борат<ынского> только «с», у Пушкина есть и «а», и «b»), на 3<-й> — «а» (у Пушк<ина> и Бор<атынско>го), 4<-ая> ст<опа> — «b» (явно преобл<адает> у Пушк<ина> и Бор<атынского>).

*С.В. Шенрок* указывает, что причины разноречий в вопросе о преобладании «с» или «b» зависит от того, что разные лица определяют «b» «по-разному», причем многие, считая его за «а», тем самым уменьшают общее число пауз «b», отчего и замечается главенство «с».

*Б.Н. Бугаев* указывает на необходимость таблицы изменений преобладания той или иной стопы у поэта с хронологическим освещением. Пример: для 4-й стопы у Пушкина:



Я брал цифру среднюю общей статистики ускорений 4-й стопы.

Так же я поступал с характеристикой общей суммы стоп у трех моих поэтов.

Общий вывод ритма: начало и конец деятельности — ниже нормы, конец беднее начала; ко 2-му периоду, уже ближе к концу — поднятие вверх. Сумма ритмических ускорений Боротынско-го превалирует над суммой Пкушки-на и Тютче-ва. 3-я-я стопа, по мере падения других стоп, повышается. Если бы нам увидеть проявление всех этих особенностей у поэтов по годам, — мы нашли бы известную закономерность в соответствии ритма и возраста поэта.

В отношении цезур — беднее всех Боратынский.

*С. В. Шенрок.* Поразительно беден Языков.

*Б.Н. Бугаев.* Тютчев же довольно богат.

*С.Н. Дурьлин.* Необыкновенно беден Жуковский.

*Б.Н. Бугаев.* Впоследствии Боратынский делается богаче.

*С.Н. Дурьлин.* С какого года?

*Б.Н. Бугаев.* Вопиюще бедны 1824–27 гг. С «Последней смерти» богаче.

*С.Н. Дурьлин.* Подобное явление отмечено у Пушкина. В «Борисе Годунове» (1825 г.) все стихи, кроме одного, имеют цезуру после 2-й-й-й стопы. Но уже в следующих за «Годуновым» произведениях цезура богаче.

*Б.Н. Бугаев.* В лирике Пкушки-на цезура беднее, но богаче Боратынского.

*А.А. Сидоров.* В поэмах Пкушки-на цезура богата.

*Б.Н. Бугаев.* Резюмирую. В ритмическом отношении в 5-стопном ямбе наиболее богат Боратынский. Затем

незначительно меньше Тютчев. Пушкин в лирике не так богат. Я боюсь сделать заключения.

*А.А. Сидоров.* В поэмах 5-ст<опный> ямба у Пушкина очень богат.

*С.В. Шенрок.* В гиератических местах, как и у всех, ритм беден у Языкова. Цезура не дает ни одного отступления от цезуры после 2<-й> стопы. У Гиппиус преобладает паузная форма «с».

*Б.Н. Бугаев.* Вы считаете: «он говорил», «мой дорогой» — за «b». Я считаю это за «a», хотя вначале я признавал это за «b». Благодаря этому у всех получилось «b» больше, чем у меня.

*А.А. Сидоров.* С.Н. Дурылин указал уже на наши ошибки в разборе «Домика в Коломне». Нам необходимо условиться, за что считать личные местоимения. Я считаю их за энклитики.

*С.В. Шенрок.* Я готов признать энклитическим, напр<имер>, «я». Но личные местоимения с согласными, напр<имер>, «мне», не могут быть энклитиками.

*Б.Н. Бугаев.* Паузная форма «a» повышается, как и 3-ья стопа, с зрелостью поэта.

*С.В. Шенрок.* Необходимо выяснить вопрос об «e». Чем точнее, тем легче. Не надо темнящих дело упрощений.

*Принято:* обсудить в след<ующем> собрании вопрос о паузных формах «a» и «b» в связи с личными местоим<ениями>, и о паузной форме «e».

*С.В. Шенрок* восстает против разбивания фигур ромба и параллелограмма при статистике фигур.

*Б.Н. Бугаев.* Я отмечал у себя параллелограммы. Я убедился в необходимости этой фигуры.

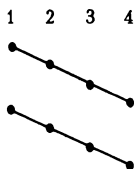
*Принято:* Параллелограмм бывает 2-х типов:



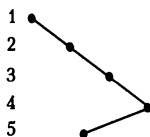
*В.О. Станевич.* Нужно ли отмечать тупой угол? Он част у Брюсова.

*Принято:* так как тупой угол не оказывает особого влияния на ритм, то, чтобы не усложнять статистики фигур, не вносить тупого угла в статистику.

*В.О. Нилендер* обращает внимание на часто встречающуюся у Лермонтова параллельность косых линий из точек:



С.Н. Дурылин указывает на встречающиеся у Щербины фигуры на пяти строках:



*А.А. Баранов* объясняет новый способ определения ритма стихотворений.

*Принято:* просить у *А.А. Баранова* прочесть реферат в кружке на эту тему.

*Принято:* Следующее заседание 11-го октября посвятить выяснению недоразумений, возникших при работе:

1) о паузных формах:

- а) об «с»;
- б) «а» или «в»?

2) о спондеях:

- а) счет спондеев;
- б) длина мелодий в зависимости от спондеев.

Решено: обсудить в заседании 18-го октября вопросы:

- 1) о способе обработки материалы;
- 2) о статистике материала;
- 3) об особой комиссии по обработке материала.

Постановлено: 18-го обязать всех прочесть статистику разобранных ими поэтов.

## Собрание кружка экспериментальной эстетики в понед<ельник> 25 октября

К следующему (вторн<ик> 2 ноября) собранию обещали представить работы: *Чеботаревская*: Сологуб, Кузмин. *Ларионов*: Случевский. *Сидоров*: «Борис Годунов» Пушкина, Блок. Серг<ей> Соловьев. *Дурьлин*: Жуковский, Вл. Соловьев, Веневитинов. *Рубанович*: Фет. *Станевич*, *Нилендер*: Лермонтов. *Буткевич*: Коневской, Мережковский, Дельвиг, Ал. Толстой (вся лирика, «Дракон»). *Б.Н. Бугаев* предлагает сделать (через него) «экскурсию» к шестистопному ямбу в лирике Пушкина, он указывает, что главные статистические графы остаются те же, что и в 5-стопном ямбе, но прибавляется 5<-ая> стопа, которая и дает новые комбинации: необходима классификация 3-строчных ускорений:

1-5  
2-5  
3-5  
4-5  
1-4  
2-4  
3-4  
1-3  
2-3  
1-2

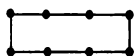
Весь 6-стопный ямб лирики Пушкина удобно делится на 9 частей, которые и распределены следующим образом:

- I. «К другу стихотворцу» — «Она» (1814–1816) — *Нилендер*.
- II. «К Жуковскому» — «Элегия» (1817–1821) — *Шенрок*.
- III. «К Овидию» — «Тимк<овский> цар<ствовал>...» (1821–1824) — *Ларионов*.
- IV. «Перв<ое> посл<ание> ценз<ору>» — «Я был свидетель» (1824–1825) — *Станевич*.
- V. «Соловей» — «К вельможе» (1827–1830) — *Чеботаревская*.
- VI. «Поэту» — «Нет, нет, не должен я...» (1830–1832) — *Ахромович*.
- VII. «Черн<овые> набр<оски>» — «Полководец» (1833–1835) — *Дурьлин*.
- VIII. «Когда великое сверш<алось> торжество» — «Пора, мой друг...» (<18>36–<18>37) — *Бугаев*.
- IX. «Анджело» — *Сидоров*.

Ритмические примеры фигур, собранные кружком, должны послужить материалом для работы: «Морфология ритма в русском 6-стопном ямбе».

## Ритмич<еские> фигуры

Квадр<ат> I

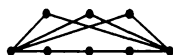


Прям<оугольный> т<реугольник>:

3-12 ф<орм>

4-16 ф<орм>

Крыши, 3 типа.



Трапеции, 6 родов

1-4 ф<орм>

2-8 ф<орм>

3-4 ф<ормы>

4-8 ф<орм>

5-12 ф<орм>

6-6 ф<орм>

Параллелогр<амм>, 3 р<ода>

1-2

2-4

3-6

Остр<ый> угол, 4 р<ода>

1-2

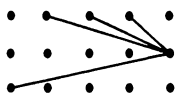
2-4

3-6

4-8

Кос<ой> угол, 5 р<одов>

① ② ③



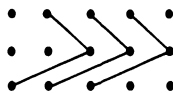
по 4 ф<ормы>,  
12 ф<орм>

④



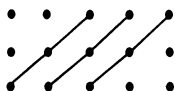
8 ф<орм>

⑤



12 ф<орм>

Косая линия, 6 ф<орм>



Корзина, 4 рода

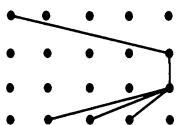
1-2

2-4

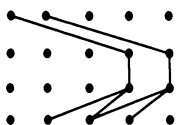
3-6

4-8

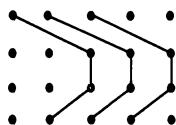
Корз<ина> смешанного типа, 3 родов



1 р<од> —  
12 ф<орм>



2 р<од> —  
16 ф<орм>



3 р<од> —  
12 ф<орм>

Кос<ая> лин<ия> на 4 стр<оках> — 4 ф<ормы>

Кос<ая> лин<ия> на 5 стр<оках> — 2 ф<ормы>

(Под знак вопроса) Шенрок, Бугаев.

Необходимо преодолеть трудность номенклатуры.

Члены кружка, передавая *Б.Н. Бугаеву* собранные ими примеры ритмических фигур, громко прочитывали их, причем были отмечены следующие особенности:

### Ритм ускорений

- 1) *Ускорения первой стопы.* Бугаев отмечает ускорение всей стопы.
- 2) *Ускорения второй стопы.* Бугаев ставит вопрос о совпадении паузы и цезуры; близость цезуры способствует замедлению; происходит разрыв строки, чего нет при ускорении 1-й и 4-й стоп.
- 3) *Ускорение третьей стопы.* Бугаев отмечает роковое влияние паузой формы; ускорение 3-й ст<опы> сильней



разрывает строку на две половины, большая аномальность, насилие; точно «землетрясение».

*Рачинский.* Ускорения как бы «цезурят».

*Бугаев.* 3-я стопа наиболее редка у поэтов; поэт, мужая ритмически, чаще прибегает к этому ускорению.

*Дурьилин* отмечает тяготение новых поэтов к этому виду ускорений (кроме Гумилева и Волошина).

*Сидоров.* В «Бор<исе> Годунове» ускорений на 3-й стопе — мало; в [«Русалке»] «Пире во время чумы» преобладают.

*Волошин.* Подчеркивает цезуру ускорения 3-й стопы; пример из Черубины де Габриак.

*Рачинский.* Цезура после и до третьей стопы одинаково подчеркивает ритм; в первом случае она — трамплин, во втором — педаль.

- 4) *Ускор<ение> четв<ертой> ст<опы>.* На 1<-й> ст<опе> «а» и «в» встр<ечается> наиболее часто.

*Сидоров.* У нов<ых> поэт<ов> преобл<аждает> «с» — у старых «в».

*Бугаев.* Ускорение или протянуто — более чем во 2<-й> и 3<-й> — паузная форма играет решающее значение).

1<-ая> — темп *allegro*; 4<-ая> — вопрос.

Скала *allegro*: 1<-ая> — 4<-ая> — 3<-я>/2<-ая>; экскурсия в 4-стопный ямб: 2-я стопа играла роль указат<ельного> пальца, 2-я четырехст<опного> ямба соответствует 3-й пятист<опного>, отношение к содержанию ускорений фигур на 2-й и 3-й стоп. Крыши, кос<ые> углы.

- 5) *Уск<орение> 1-й и 4-й ст<оп>.*

*Бугаев.* A priori — максимум *allegro*.

- 6) *Уск<орение> 1<-й> и 3<-й> ст<оп>.*

*Бугаев.* Сочетание ускорения (1-я ст<опа>) с перебоем (3-я ст<опа>). Не подчеркивается ли пауза? Подчеркивается перерыв.

- 7) *Уск<орение> 2<-й> и 4<-й> ст<оп>.* Как будто разб<иты> на три части. Две цезуры? Чаще всего *три* слова. Прочитать, всегда ли две цезуры совпадают с ускорениями 2<-ой>.

- <8) *Ускор<ение> 2<-й> — 3<-й> — 4<-ой> стоп.* «И милостив и долготерпелив».

- <9> Ускорение 3<-й> — 4<-й> стоп.  
 NB бледно-золотистый, но темно-лазурный.  
 Роковое значение паузной формы.  
 «d» и «с» — максимум напряжения.  
 «b» и «а» — перерыв (приближается к 3<-ей> стопе).
- <10> Ускорение 2<-й> и 3<-й>.  
 Сидоров. 3<-ей> и 4<-ой> — у Пушкина много,  
 2<-ой> и 3<-ей> — нет. У молодых поэтов 2<-ая> —  
 3<-я> (Гиппиус. Анненский. Блок).  
 У Кузмина нет. Намеренно к замедлению.  
 На 2-й стопе паузная форма «с» замедляет  
 «b» — редкий случай.
- <11> Ускорение 1<-й> и 2<-ой> стоп.  
 «Все здесь напоминает мне былое» (Русалка)  
 — — — — — — — — — —  
 — — — — — не существует.
- <12> Ускорение 1<-й> — 2<-й> — 4<-й> стоп. 1 раз у Пушкина «Или за молодого воробья».
- <13> Ускорение 1<-й> — 3<-й> — 4<-й> стоп (подходит к 2–4) усилены ускорения 2<-й> — 4<-й>.  
 У Пушкина часто. Есть у Вл. Соловьева, Случевского.

## Собрание 2 ноября

Порядок дня — продолжение чтения примеров.

*Дурылин* отмечает разные паузные формы в ускорениях 1<-й> — 3<-й> — 4<-ой> стоп. Разные паузные формы меняют звучание стиха. Указывается на фактические ошибки в рецензии В. Брюсова. Возникает предложение ответить В.Я. Брюсову от имени кружка.

*Дурылин* отмечает богатство ритма в белых стихах Жуковского.

*Рачинский* подтверждает замечание примером Гёте.

*Спондей на первой> стопе*. Замедляет. Особенно часто на первой стопе. Спорный вопрос: существование цезуры в 4-стопном ямбе. Цезура относится к элементам метра; зависимость естественная метра и ритма.

*Спондей на второй> стопе*. Бугаев сравнивает ускорение 2-й стопы со спондеем 2<-й> стопы. Эффект похожий. Спондей как будто обрывает.

*Сpondeй на третьей ст<оде>* звучит ярче, чем на второй. И спондей и ускорение на 3-й стопе значительнее [К старости у поэтов повт.]

*Сpondeй на четверт<ой> ст<оде>*. Не ломает строки — протягивает. Вообще редок.

*Сpondeй на пят<ой> ст<оде>*.

*Сpondeй на 1<-й> и 4<-й> ст<опах>*; <на> 1<-ой> и 3<-ей>.

*Хорей*. А ргіогі — ритмический толчок, тенденция повернуть ямб в кретик. Столкнов<ение> голосов<ых> ударов.

*Хорей на 1<-й> ст<оде>* самый частый.

*Хорей на 2<-й> ст<оде>* редкий.

*Сидоров* отмечает роль личных местоимений; местоимение притягивает ударение.

*Шенрок* поднимает вопрос о междометии «да» и «о» — решено обсудить особо; паузная форма «е».

*Хорей на 3<-й> стопе*.

*Хорей на 4<-й> стопе*.

*Соединение спондея, пиррихия и хорей* редкий пример.

## Паузные формы

*Паузная форма «а» на 1-й* — максимум ускорения.

*Паузная форма «а» на 2-й ст<оде>*. Нет у Толстого, Боратынск<ого>, Анненск<ого>, Языкова, Дельвига, Блока, Вл. Соловьева, Сологуба, Волошина, Щербина, «Борис Годунов».

У Белого максимум. — 3.

*Паузная форма «а» на 3-й* чаще, чем на 2-й. У Кузмина и Сологуба только на 1-й (на 2<-ой> и 3<-ей> нет). У Гиппиус — 1<-я>; у Брюсова и Блока — много; У Белого — больше.

*Паузная форма «а» на 4-й* у Сологуба нет и на 4-й.

*Паузная форма «b» на 1-й*. Паузная форма вызывает недоразумение. Шенрок.

*Паузная форма «b» на 2-й* реже «с». Поэтому замедлено. У Пушкина в «Бор<исе> Год<унове>» преобладание «с». У Волошина, Борат<ынского>, Языкова, Сологуба. NB Ослабленное «с».

*«b» на 3<-ей>*. У Борат<ынского> нет в чистом виде. Щер<бина>. Лирика Пуш<кина>, Анн<енский>, Вол<ошин>, Языков.

«b» на 4<-ой>.

«с» на 1<-ой>. Анн<енский>, Волош<ин>, Гум<илев>, Язык<ов>, Гиппиус, Щерб<ина>, Дельвиг, Сологуб — нет.

«с» на 2-й стоне.

«с» на 3-й. Нет у Языкова, Щербины, Аннен<ского>, Борат<ынского>, Гумилева, необычно много у Блока, много у Кузмина.

«Бегут неверные немые тени,

Высокий внятен колокольный звон»... замедление и толчок.

«с» на 4<-ой> в пр. у Пушк<ина>, Бор<атынского> и Тютчева. «С» преобладает у новых всех, кроме Анненского. Пеон второй. Поэты новые перекликаются с Павловой, Тютчевым.

«d» на 1<-ой>. У Случевского, Щербины, Языкова, Пушкина «передо мной...», есть в поэмах Пушк<ина>.

«d» — 2<-я>. Нет у Пушк<ина> (Б<орис> Г<одунов>), Щерб<ины>, Вл. Соловь<ева>, Языкова, Солог<уба>, Кузм<ина>, Дельвига, Анн<енского>, Волош<ина>, maximum у Блока. Поразительно несходство с «а» <на> 2<-ой>.

«d» — 3<-я>. Пушк<ин>, Бор<атынский>, Тютчев, лирика А. Толстого, Сол<огуба>, Щерб<ины>; есть у Блока, в поэм<ах> Пуш<кина>, Брюсова, Сологуба.

«d» — 4<-я> часто.

У Блока на 4<-й> «d» меньше, чем на 2<-й> и 3<-й>.

## 8 ноября

*Е.Н. Чеботаревская* (быть на собрании не могла) доставила общую статистику Кузмина и Сологуба.

*Б.Н. Бугаев* сделал ритмический разбор стихотворений молодых поэтов из «Аполлона» — Мандельштама, Зенкевича (ритм богатый) и Карпова (очень бедный).

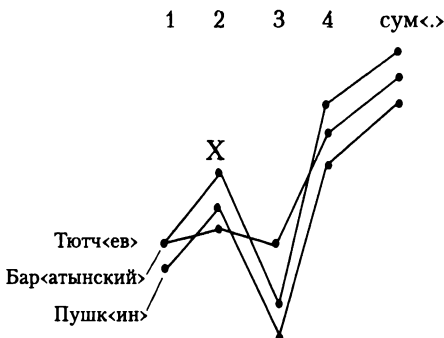
*Б.Н. Бугаев* сообщил кружку о своем скором отъезде за границу. Предложено работы кружка продолжать, деятельно сносясь с отсутствующим письмами. *Б.Н.* предложил членам кружка выступить в Московской эстетике в прениях по поводу статьи В.Я. Брюсова о книге Белого «Символизм».

*Сидоров* познакомил участвующих в занятиях со своими чертежами анализа поэм Пушкина <-> «Домик в Коломне»,

«Моцарт и Сальери» и начало «Пира во время чумы» (ритм наиболее богатый). Чертежи анализа паузных форм — нечистота паузных форм Бориса Годунова понижает достоинства произведения. «Пир во время чумы» — наиболее богато, «Скупой рыцарь» — максимум ритма.

*Сидоров* отмечает связь рифмы с более слабым ритмом.

*Б.Н. Бугаев* — чертеж ускорений Пушкин<ина>, Бар<атынского>, Тютчева



Особенно характерен угол X<.>

*А.А. Баранов* излагает принципы своего метода.

$$\begin{array}{c|ccc} 1 & \bullet & \bullet & \bullet \\ \hline \frac{1}{2} & \bullet & \bullet & \bullet \\ & \bullet & \bullet & \bullet \\ & \bullet & \bullet & \bullet \end{array} \quad \frac{n-1}{n}$$

Собрание кружка во вторник 9 ноября.

До открытия собрания — частные прения о паузных формах.

*Ларионов* представил общую статистику Случевского.

*Сидоров* представил примеры нечистых паузных форм.

*Шенрок* предлагает новый способ записи паузных форм.

	ч	н	б
a			
b			
c			
d			

	1	2	3	4	5
a					
b					
c					
d					

игъварил  
нъгваріл  
блъгаславен  
пърідамној  
штобы всјуночь

Горячие прения по вопросу о паузных формах. Решено окончательное установление паузных форм отложить до более многочисленного собрания. Следующее собрание в *понедельник*.

Продолжение чтения примеров на фигуры.

Примеры на две строки:

### Квадрат

*Сидоров* отмечает, что у М. Волошина квадрат<ат> пер<вого> типа преобладает над вторым. У Гумилева — квадрат<ат> пер<вого> типа.

*Квадрат второго типа.*

*Сидоров*: Квадрат<ат> на 1<-й> и 3<-й> — у Пушкина один раз, у Толстого один р<аз>, у Дельвига, Языкова и современных поэтов нет.

(2<-я> — 4<-я>)

*Кв<адрат> I т<ипа>* → встречаются тождественно построенные относительно паузных форм.

*Кв<адрат> II т<ипа>* — очень редко.

Вторая форма гармоничнее.

Лестница квадрат<атов> второго типа — у Пушкина и Блока.

Квадрат второго типа гармоничнее.

*Квадрат третьего типа* очень редок: есть у Гиппиус, у Случевского.

### Параллелограмм

Встречается у Пушкина, Блока и Гиппиус, у Толстого в поэмах, у Языкова, Тютчева контрастирование.

*Параллелогр<амм> 2 типа.*

Нет ни у кого.

Прямоугольные треугольники 1-го типа.



чаще



нет у Гумилева

«Примеры паузных форм»

1)¹	◡ ◡ ◡ —	I. Хоть и не без...²	«b»
2)	◡ ◡ ◡—	I. Вот и фонтан...³ И не успев...⁴ II. Тебе не до меня...⁵ III. Подумай, сын, ты о царях великих...⁶ IV. Земля мертва — пройдут и не ответят...⁷	«b» «a» «a» «a»
3)	◡ ◡ ◡ —	I. В чем предо мной виновны вы?⁸	
4)	◡◡ ◡ —	IV. Вас должен я, когда уже на жизнь...⁹	«a»
5)	◡◡ ◡—	II. Давно или недавно — сам не знаю...¹⁰ III. Лощить паркет или скакать верхом...¹¹	«a» «a»
6)	— ◡ ◡◡—	II. Пал ниц, и проливал...¹² III. Я скрыл лицо, и проходили годы...¹³ IV. И Музы дань свою мне принесут...¹⁴	«a» «a» «ab»
7)	—◡ ◡ ◡—	III. Она стояла на коленях...¹⁵ IV. С небес звезда срывалась за звездою...¹⁶	«b» «b»
8)	—◡◡ ◡ —	II–IV. Не ведая ни жалости, ни гнева...¹⁷	«c»
9)	◡ ◡ ◡ —	IV. И в первый раз смиренно перед ней...¹⁸	«b»
10)	—◡ ◡ ◡ —	IV. Она меня не видит — и не надо...¹⁹	«b»
11)	— ◡◡ ◡ —	III. Тут ряд годов предо мной открылся...²⁰	«a»

Собрание кружка 16 ноября

*В.О. Станевич* представила статистику Вал. Брюсова.

*Б.Н. Бугаев* возвращается к вопросу о номенклатуре паузных форм.

*Шенрок* излагает свой взгляд на паузные ф<ормы>; метод ритмической индивидуальности. Классификация «Символизм» грешит неопределенностью «е»; клас<сификация> Пяста растворяет все паузные ф<ормы> в «а»; чистое «а»: «благословен»; «и говорил» — «а<sub>е</sub>»; «и перед кем» — наиболее нечистое «а»; «с» и «d» на первой стопе невозможно.

I				
	1	2	3	4
a				
b				
c				
d				

II			
1	2	3	4

*Бугаев* в строке «И при луне» — «а<sub>е</sub>»; точная формулировка: формальная точка зрения требует игнорирования малых пауз в том случае, когда мы рассматриваем паузные формы с точки зрения их ритмической индивидуальности; [вопрос о нечистых паузных формах стоит и должен быть рассмотрен особо]. С точки зрения чистоты проведения этой индивидуальности необходимо отнести к нечистым формам присутствие хотя бы одной малой паузы.

*Сидоров* вносит поправку в последнюю часть: присутствие энклитик и проклитик не делает малой паузы — энклитики («ли», «же», «бы», «я»), проклитики («и», «не», «ни», «а», «да»).

«Я» — энклитика только после ударяемого слога («вызывал я»).

Всякое возвращение к прежним недоумениям —  
строжайше воспрещается.

*Б.Н. Бугаев* предлагает заносить поэтов *хронологически*.

### Собрание кружка 22 ноября

Прочитывается протокол предыдущего собрания.

*Б.Н. Бугаев*. Двустрочные фигуры не вызывают сомнений. Трехстрочные фигуры более спорны.



— две или три фигуры<?>



Сидоров: 3 фигуры;<»



«Еще одно последнее сказанье

И летопись окончена моя»

«Исполнен долг, завещанный от Бога»

*Элемент острого угла*, в интересах полноты и точности необходимо *добавить к двум треугольникам*.

*Ларионов*. Соотношение чертежа и содержания индивидуально. Необходимо установить связь между графической и содержанием изображения и содержания.

*Шенрок*. Метр и ритм — модуляции ритма в зависимости от ускорений. Между двух строк возможна косая; прямая (вертикальная); линии и фигуры; все трехстрочные и более фигуры разложены именно на эти элементы.

Квадрат — параллелизм.

Треугольник — перебой.

Архитектоника.

Необходимо отвлекаться от смысла, разбирая взаимоотношения двух соседних строк.

Необходимо провести принцип деления на элементы и на мелодию.

*Ларионов* предлагает разложить на составляющие элементы и двухстрочные фигуры.

*Б.Н. Бугаев*. Принцип удобства (Сидоров) и формализма (Шенрок). Важнее *графическая наглядность*. Прения — Сидоров, Шенрок, Ларионов, Бугаев.

Бугаев ставит вопрос об изменении номенклатуры и о выходе из неудобства работы. Нам все равно фигуры или мелодия — угол и т.п. есть некоторое *единство*.

Важнее установить, как расчленение точек зрения отразится на нашем статистическом листе.

Как быть с трехстрочными единствами, которые, в некотором смысле, адекватны двухстрочным фигурам.

*Шенрок* предлагает в статистике выделить *двустрочные*, иметь две категории.

*Решено*: счет *двустрочных* и *трехстрочных* фигур вести отдельно.


*Сидоров* предлагает вести счет отдельно чистым и нечистым углам.


*Баранов* считает возможным фигуры даже в 30 строк, но заносить их в статистические листы, где важны отношения двух строк, не следует.

*Бугаев* предлагает три рубрики:

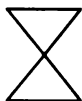
- |   |           |
|---|-----------|
| 1) рубрика отношения двухстрочных фигур | } принято |
| 2) рубрика отношения трехстрочных фигур |           |
| 3) общую                                |           |

*Ларионов*

I.  = 2 пр<ямоугольных> тр<еугольника> =  
= 3 ф<игуры>

II.  = 2 пр<ямоугольных> тр<еугольника> =  
= 3 ф<игуры>

п/о остр<ый> уг<ол>



6



4

Решено считать три фигуры остр<ого> уг<ла> I:

чистые — а

нечистые — б

---

сумма — с

Необходимо пересмотреть исполнен<ную> работу с точки зрения новых норм и представить их для заполнения статистического листа.

*Б.Н. Бугаев* — предлагает отдельной комиссии закончить обработку пятистопного ямба. Перейти к шестистопному ямбу. Необходимо разработать метод Ал. Ал. Баранова.

Комиссия для составления статистического листа: Сидоров, Шенрок, Дурылин, Ахрамович.

*Бобров* сделал доклад о трехдольных размерах.

Генетическая зависимость поэтов по отдельным графам.

*Морфология* ямба (описания).

*Генезис.*

Кривые хронологические по ускорениям, по стопам, по паузным формам. Общая сумма ускор<ений> и замедлений.

Поднят вопрос о фигурах в шестистопном ямбе.

*В.О. Станевич* уезжает. Берет на праздники работу по Лермонтову (поэмы).

### Собр<ание> 13 декабря

*Сидоров* — предлагает считать, что каждое лишнее не необходимое ускорение делает фигуру нечистой.

Ускорения, стоящие на одной и той же стопе двух строк, предлагается всегда соединить.

Установлен принцип соединения по периферии.

Для 6-стопного ямба, при наличии трех ускорений на одной строке — образуют фигуры нечистые.

*Шенрок* при особом мнении.

*Дурылин* предлагает категорически потребовать от членов ритмической секции «отчета» [после Рождества] к 1 января.

### Протокол последнего (в 1910/11 акад<емическом> году) собрания ритмического кружка. 18 мая 1911 г.

*Присутствуют:* С.Н. Дурылин, С.В. Шенрок,  
С.П. Бобров, Е.Н. Чеботаревская,  
А.А. Сидоров, В.О. Станевич,  
В.Ф. Ахрамович.

Пушкин	лирика — Бугаев поэмы — Сидоров
Ломоносов Сумароков Державин Капнист	Бобров
Жуковский	Дурылин
Веневитинов Бенедиктов	Сидоров

Вяземский	Бобров
Дельвиг	(Буткевич) Шенрок
Языков	Шенрок
Боратынский К. Павлова Огарев	Бугаев
Лермонтов	лирика — Дурылин поэмы — Станевич
Полежаев	Сидоров
Майков	Сидоров
Фет	(Рубанович) Бобров
Тютчев	Бугаев
Полонский	Чеботаревская
Ал. Толстой	(Буткевич) Шенрок
Некрасов	(Анисимов)
Мей Случевский Лохвицкая	Ларионов
Щербина Вл. Соловьев	Дурылин
Мережковский	(Буткевич) Шенрок
Гиппиус [Минский]	Шенрок
Бунин	Бобров
Надсон [Апухтин]	Сидоров
Брюсов	Станевич
Бальмонт Блок Белый Анненский Волошин Гумилев Эллис С. Соловьев	Сидоров
Кузмин Сологуб	Чеботаревская
В. Иванов	Шенрок

Пятистопного ямба нет у Батюшкова, Кольцова, Городецкого.

*Сидоров* высказывается против опубликования учебника. Станевич, Шенрок, Чеботаревская, Бобров — присоединяются. Ахрамович и Дурылин — за.

Вопрос отлагается до осени.

Штаб Кружка в книгоиздательстве «Мусагет».

*Дурылин, Шенрок* — до июля странники.

*Сидоров*. Курская губерния, почтовое отделение Бурьнь, село Николаевка.

*Бобров*. Б. Афанасьевский, 14, 2.

*Станевич* после 1 июля: Пенза, Лекарская ул.

*Чеботаревская*. М. Бронная, д. 12, 24.

*Ларионов*. Добр. Слободка, д. Федюшина, кв. 4.

*Бугаев*. Луцк, Волынской губернии.

## К БУДУЩЕМУ УЧЕБНИКУ РИТМА

### Предисловие

Предлагая вниманию публики скелет введения к будущему учебнику ритма (учебнику, осуществление которого возможно далеко не сейчас), мы не можем не сделать несколько предварительных замечаний.

Оперируя с понятием о ритме и метре, мы не должны забывать, что имеем дело с двумя величинами, из которых эмпирически нам известна одна лишь: а именно: метр. Собирая в одно все элементы стиха, известные нам и имеющие отношения к метру, мы, так сказать, сперва выносим за скобку элементы не метрического порядка и сосредоточиваем наше внимание на а) классификации их, б) на изучении отношений между суммой этих элементов к сумме нам данных элементов метрических. Первую сумму мы *условно* объединяем в понятие ритма; могли бы с одинаковым успехом мы называть эту сумму суммой отступлений от метрической схемы; в этой стадии нашей работы мы должны помнить, что оперируем вовсе не с ритмом, а с *так сказать ритмом*; здесь понятие ритма взято, как понятие метрического предела. К понятию ритма приближаемся мы лишь тогда, когда обе данные суммы (сумму метрических данных и сумму метрической запредельности) берем мы в непрерывном живом взаимоотношении; с той же точки зрения ритм для нас является функциональной зависимостью двух сумм, а метр зависимой переменной и функцией ритма. Только забегая вперед работы, можно допустить выражение второго

§ первой статьи, а именно: *метр есть условно фиксированный и кристаллизованный ритм.*

Здесь следует помнить:

Наше второе, обобщающее рассмотрение взаимоотношений двух вышеупомянутых сумм, *a posteriori* должно привести нас к началу, *a priori* предустанавливающему ход нашей работы; это начало — *tertium comparationis*, привносимое нами в сопоставлении метра с *не-метром*; без этого из глубины во вне привнесения функциональная зависимость метра от не-метра не будет зависимостью пустой. Таким *tertium comparationis* являются начала музыкального ритма.

Наша работа вся еще в предварительной стадии: в стадии описания и классификации элементов *так сказать ритма*. Стадия сопоставления *так сказать ритма* с не-ритмом, стадия изучения функциональной зависимости, наконец восхождение к реальному понятию ритма — все это еще впереди.

Предлагаемый фрагмент касается методологии нашей экспериментальной работы, не теории вовсе. Это, так сказать, план черной работы, весьма тщательно составленный московским ритмическим кружком.

*Андрей Белый.*

## Статья I. Ритм, в его отношении к метру

§ 1. Ритм есть чередование повышений или понижений, независимо от того, определяются ли они долготой и краткостью или ударяемостью и неударяемостью.

§ 2. Метр есть условно-фиксированный, кристаллизованный ритм.

§ 3. Действительный ритм не совпадает с условным метром и выражается в многообразии ритмических отступлений от метра.

§ 4. Отступления от метра возможны лишь в две противоположные стороны: ускорения и замедления.

## Статья II. Ускорения

§ 1. Ускорение, т.е. отсутствие требуемого метром ударения, обуславливается тем, что в данном слове уже стоит ударение на другом слоге.

Напр., (в ямбе): благословѣн.

§ 2. Все односложные союзы и предлоги неударяемы, и сливаются с последующим словом, составляя с ним в ритмическом отношении одно целое, т.е. являются проклитиками.

Напр.: «и, не, ни, да (в значении «и»), не, на, у, за», etc.

*Примечание 1.* Если после этих слов стоит знак препинания, то они условно считаются ударяемыми.

*Примечание 2.* Частицы «же, бы, ли», слова, соединенные дефизом, «стало-быть», «по-небу» и т.д. — энклитики, т.е. сливаются с предшествующим словом.



*Примечание 3.* Если проклитиков несколько подряд, то они все сливаются.

§ 3. Из более чем односложных предлогов и союзов ускоряемы только те, которые могут утрачивать ударяемый обыкновенно слог («перед», «через» в формах «пред», «чрез»); остальные же, если ударение по метру падает на слог, ударяемый в прозе, — неускоряемы.

Напр.: «пока еще не минул день» — неускоряемо.

«чтобы исчезнуть в нем, спускаясь до дна» —

«чтобы» — ускоряемо.

«и чтобы мы не усумнились» — «чтобы» неускоряемо.

§ 4. Личные, притяжательные, относительные и другие (кроме вопросительных) местоимения — ударяемы, если на них падает ударение по метру, и неударяемы, если на них это ударение не падает.

*Примечание 1.* Личное местоимение «я», если оно не подчеркнуто логически — есть проклитика (или энклитика), т.е. сливается с предыдущим (или с последующим) словом.

*Примечание 2.* Междометия, вопросительные местоимения, а также слова, к которым относится вопрос, — неускоряемы.

*Примечание 3.* Односложные наречия кроме вопросительных ускоряемы.

## Статья III. Замедления

§ 1. Замедление, т.е. наличность в стопе, кроме требуемого метром, еще другого ударения обуславливается тем, что на эту стопу падают два разных слова, оба, по природе, ударяемые.

§ 2. К таким ударяемым по природе словам (для двухдольных размеров непременно односложных) относятся:

a) существительные: «швед, русский, колет, рубит, режет»...

b) прилагательные: «желт, синь, ал»...

c) глаголы: «дай руку мне, склонись на грудь поэта»...

d) числительные: «три ангела стояли у престола»...

e) междометия: «о, первый ландыш! Из-под снега»...

- f) вопросительные наречия и местоимения: «как нам уйти?..»  
«Чью маску оттеняет там портал?..»
- g) отделенные знаком препинания местоимения и наречия прочих родов: «ты — женщина, ты — ведьмовский напиток»... «так, скуку для себя считая бедством главным»...

§ 3. Если одна и та же стопа отступает от метра в обоих направлениях, т.е. будет неударяема на том слоге, где есть ударение по метру, и ударяема на том слоге, где ударения по метру нет, то при статистике она относится и к ускорениям, и к замедлениям.

- a) — «знак Водолея надо мной»...
- b) — «синь океан, как перед бурей»...
- c) — «пал, оклеветанный молвой»...
- d) — «два человека подошли ко мне»...
- e) — «о водомет неистошимый»...
- f) — «Как навсегда заморозила ты?..»
- g) — «то простирая вдаль объятья»...

## Статья IV. Паузы

§ 1. Действительный ритм не совпадает с отвлеченным, ибо определяется не только наличием замедленных и ускоренных стоп, но и положением их в словесном составе строки, т.е. отношением их к междусловесным паузам.

*Примечание 1.* Каждая ускоренная стопа рассматривается изолированно, т.е. без связи с предыдущей и последующей стопами, каковы бы они ни были.

§ 2. Паузы разделяются на большие и малые, причем малыми называются перерывы между двумя словами, из которых по крайней мере одно неударяемо.

§ 3. В зависимости от того, на который слог от большой паузы падает ударение, существует четыре формы пауз, различных в ритмическом отношении, обозначенных применительно к ускоренным стопам буквами:

I. Общая таблица	II. Применительно к одной ускоренной стопе	II. Применительно к двум ускоренным стопам
~ ~ ~	a	⊥   ~ ~ ~ ⊥ a
~ ~	b	⊥   ~ ~ ~ ~ ⊥ b
~	c	⊥ ~ ~   ~ ~ ⊥ c a
	d	⊥ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ d b
		⊥ ~ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ c <sub>2</sub> c
		⊥ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ d <sub>2</sub> d

*Примечание.* Если на одно слово падают две или более ускоренных стопы, стоящих рядом и относящихся следовательно к одной и той же паузе, то последняя из них — *ближайшая к следующему ударению* — обозначается соответствующей буквой («a» и «b» после паузы, «c» и «d» перед паузой), следующая ускоренная стопа обозначается той же буквой со значком <sub>1</sub>, следующая со значком <sub>2</sub> (⊥ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ⊥) и т.д.

**Примеры:**

1 ускор. ст.	<ul style="list-style-type: none"> <li>«a»: «благословен грядущий день» — на I стопе.</li> <li>«b»: «как ангел дивной красоты» — на III стопе.</li> <li>«c»: «что в имени тебе моем» — на II стопе.</li> <li>«d»: «томительная ночи повесть» — на II стопе.</li> </ul>
2 ускор. ст.	<ul style="list-style-type: none"> <li>⊥ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ a a</li> <li>«И вот Екатеринослав» на II и III стопе — «a» и «a<sub>2</sub>»</li> <li>⊥ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ b b</li> <li>«И снова велосипедист» на II и III стопе — «b» и «b<sub>2</sub>»</li> <li>⊥ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ c a</li> <li>«Как демоны глухонемые» на II и III стопе — «c» и «a»</li> <li>⊥ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ d b</li> <li>«Возлюбленная тишина» на II и III стопе — «d» и «b»</li> <li>⊥ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ c c</li> <li>«Над памятниками дрожат» на II и III ст. — «c<sub>2</sub>» и «c»</li> <li>⊥ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~   ~ ~ ⊥ d d</li> <li>«Обманывающая глаз» на II и III стопе — «d<sub>2</sub>» и «d»</li> </ul>

§ 4. Различаются два равноправных принципа классификации паузных форм: а) по их ритмическому типу («а», «b», «с», «d»), б) по чистоте проявления этого типа.

§ 5. Принцип классификации по ритмическому типу требует совершенного игнорирования малых пауз.

§ 6. Принцип классификации по чистоте требует отнесения паузной формы к нечистым при наличии хотя бы одной малой паузы.

*Примечание.* Проклитики и энклитики составляют исключения из этого правила.

## Статья V. Цезуры

§ 1. Цезурой называется превалирующий междусловесный перерыв в строке.

§ 2. Цезуры делятся на мужские (паузы после ударяемого слога) и женские (паузы после неударяемого слога).

§ 3. Для каждого размера одна цезура, именно средняя, при четном числе слогов принимается за метрическую, причем слоги считаются с конца.

§ 4. Все другие цезуры рассматриваются как ритмические отступления от метра.

§ 5. От метрической и ритмической цезуры отличается цезура логическая, т.е. логически преобладающий междусловесный перерыв, обусловленный знаком препинания в строке, где уже есть цезура.

## Статья VI. Фигуры

§ 1. Ритмической фигурой называются соединение двух ритмических строк (каждой предыдущей с каждой последующей).

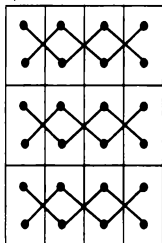
§ 2. Фигуры разделяются на открытые и замкнутые.

§ 3. Открытой фигурой называется соединение двух строк, в каждой из которых только по одному ритмическому ускорению или замедлению.

§ 4. Различие положений ускорения в предыдущей и последующей строке на одну стопу отмечается «1», на две — «2», на три — «3» и т. д.

I	II	III	IV
D	C	B	A

Для пятистопн. ямба:



1. 6 комбинаций.

2. 4 комбинации.

3. 2 комбинации.

§ 5. Замкнутой фигурой называется соединение таких двух строк, из которых по крайней мере в одной — два ускорения, причем ускорения соединяются по периферии.

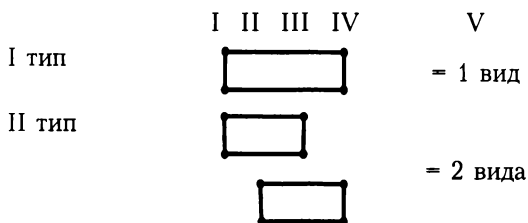
§ 6. Ускорения соединяются только с ускорениями, а замедления только с замедлениями и подсчитываются отдельно.

*Примечание.* Замедления образуют те же фигуры и подчиняются тем же правилам, как и ускорения.

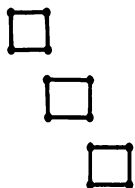
§ 7. Количество типов и видов фигур прямо пропорционально числу стоп в строке.

Фигуры (замкнутые) существуют следующие:  
{лист фигур для пятистопного ямба}

I. Прямоугольники (квадраты)



III тип



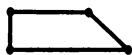
= 3 вида

## II. Трапеции

I тип



= 4 вида



II тип



= 4 вида



III тип



= 8 видов



IV тип



= 2 вида



## III. Параллелограммы (ромбы)

I II III IV

I II III IV

I тип



= 2 вида



II тип



= 4 вида



## IV. Крыши

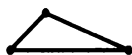
I II III IV

I II III IV

I тип



= 4 вида



II тип



= 4 вида



## V. Прямоугольные треугольники

	I	II	III	IV		I	II	III	IV
I тип					= 4 вида				
II тип					= 8 видов				
III тип					= 12 видов				

## VI. Косоугольные треугольники

	I	II	III	IV		I	II	III	IV
I тип					= 4 вида				
II тип					= 4 вида				
III тип					= 8 видов				

## Статья VII. Мелодии

§ 1. Ритмической мелодией называется соединение ряда ритмических строк, не прерываемых метрическими.

§ 2. Ритмические мелодии делятся: а) по количеству: 1) от 2 до 5 строк, 2) от 5 до 10 строк, 3) от 10 до 15, 4) от 15 до 20, 5) более 20 строк, б) по качеству: на простые и сложные; сложными называются мелодии, состоящие из фигур. Простые и сложные подсчитываются отдельно.

§ 3. Единичные ритмические строчки посреди двух метрических подсчитываются отдельно.

## Статья VIII. Статистика

§ 1. В общей статистике все числа приводятся к 100, с точностью минимум до 0,1.

§ 2. Статистика заключает в себе семь статей: 1) о ритме и метре, 2) об ускорениях, 3) о замедлениях, 4) о паузах, 5) о цезурах, 6) о фигурах, 7) о мелодиях.

Кроме того существуют следующие рубрики отношений:

1. Отношение числа ритмических строк к числу метрических.

2. Отношение числа ускорений к числу замедлений.

3. Отношение чистых пауз к нечистым.

4. Отношение ритмических цезур к метрической.

5. Отношение числа ускорений к числу замкнутых фигур.

6. Отношение числа замкнутых фигур к числу мелодий.

### *Статистический лист для 5-ст. ямба*

Всего строк —

I) Строк данного размера

„ метрических —

„ ритмических —

„ с ускор. —

„ с замедл. —

Отношение ритма к метру.

II) Всего ускорений —

На I стопе —

II стопе —

III стопе —

IV стопе —

Парных ускорений —

I — IV

I — III

I — II

II — IV

II — III

III — IV



Тройных ускорений —

I — III — IV

I — II — IV

II — III — IV

III) Всего замедлений —

а) чист. (спондеев)

на I ст. —

II ст. —

III ст. —

IV ст. —

V ст. —

б) замедлений с ускорениями (хориямбов)

на I ст. —

II ст. —

III ст. —

IV ст. —

Парных замедлений —

И т.д.

Отношение числа ускорений к числу замедлений.

IV) Паузы

	I	II	III	IV	вс<его>
a					
b					
c					
d					

ЧИСТЫХ ВС<ЕГО>

	I	II	III	IV
a				
b				
c				
d				

нечистых ВС<сего>

	I	II	III	IV
a				
b				
c				
d				

«a <sub>1</sub> » –	«b <sub>1</sub> » –	«c <sub>1</sub> » –	«d <sub>1</sub> » –
«a <sub>2</sub> » –	«b <sub>2</sub> » –	«c <sub>2</sub> » –	«d <sub>2</sub> » –
и т.д.	и т.д.	и т.д.	и т.д.

Отношение чистых пауз к нечистым

-----

V) Цезуры.

метрических: —  
 ритмических: —  
 всего мужских: —  
     женских: —  
 ритмических на I ст. —  
                             II ст. м. —  
                                     ж. —  
 логических: на I ст. —  
                             II ст. — м.  
                                     ж.

всего:

Отношение ритмических цезур к метрической.

VI) Фигуры: — всего: —  
 Замкнутые: всего —

I. Квадраты —  
     I —  
     II—  
     III —

II. Трапеции —

I —

II —

III —

IV —

III. Параллелограммы —

I —

II —

IV. Крыши —

I —

II —

V. Прямоуг. треуг. —

I —

II —

III —

VI. Косоуг. треуг. —

I —

II —

III —

VII) Мелодии: всего: —

на 2–5 строках —

на 5–10 строках —

на 11–15 строках —

на 16–10 строках —

на 21–∞ строках —

Точки: —

Открытые: всего —

0 — A — A | —

B — B | —

C — C | —

D — D | —

1 — AB —

BA —

BC —

CB —  
CD —  
DC —  
всего: —

2 — AC —  
CA —  
BD —  
DB —  
всего: —

3 — AD —  
DA —  
всего: —

Отношение числа ускорений к числу замкнутых фигур.  
Отношение числа замкнутых фигур к числу мелодий.

## **ПУШКИН И МЫ**

### **(Конспект к одной из лекций о Пушкине)**

#### **Тезисы к «Слову о Пушкине»**

- 1) Трудности, сопряженные с пониманием проблем, выдвинутых творчеством Пушкина.
- 2) Пушкин как самый ясный и самый темный поэт.
- 3) Пушкинская ясность дробится в противоречиях русской общественной мысли XIX века.
- 4) Проблемы «я» и «мы» (личности и коллектива) в творчестве Пушкина.
- 5) Пушкин как теза, как антитеза, как синтез.
- 6) Пушкин — как синтез прошлого; он определим насквозь рационализмом XVIII века и освободительными стремлениями французской революции.
- 7) Трудности определения общественного лица поэта во второй половине его жизни.
- 8) Гармония пушкинской поэзии разрешается в ряд антиномий между «поэтом» и «пророком» и «революционером», самой личностью поэта и русским обществом.
- 9) Пушкин как молчальник: максимализм Пушкина.
- 10) Застенок Пушкина.
- 11) Евгений Онегин — двойник Пушкина: судьба Онегина.
- 12) Пушкин и русская интеллигенция.
- 13) Пушкин и народ.
- 14) Пушкин в синтезе «слова» и «дела».
- 15) Пушкин и лозунги наших дней.

# 1.

Изъяснить Пушкина — вскрыть недра русской души: по Д<остоевскому>: *«Быть русским: быть всечеловечным»*.

П<ушкин> — самый ясный и самый темный, непонимаемый; непонимание — факт истории отношения к П<ушкину> русс<кого> общества: русские недра — «Парок бабье лепетанье»: лепетанье просвирни, сказки Музы-Няни.

*«Иные произведения П<ушкина> похожи на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: „Где тигр?“ Очертание ветвей образует фигуру тигра; однажды разглядев ее, потом уже ее видишь сразу и дивишься, как другие не видят»* (Г<ершензон>. «Станционн<ый> смотр<итель>»). *«Мчатся тучи, вьются тучи»*. Гершензон и символ. Биографическое (Гончаровы); жизнь, метель роковая. *«Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе грядущего волнуемое море»*. Стянутость в узел стихотв<орения>; впечатление, что *«страшно, страшно поневоле средь неведомых равнин»*. Метель Блока: Герман. Это и есть «Парок лепетанье».

*Я понять тебя хочу,  
Темный твой язык учу.*

Целое тв<орчества> П<ушкина> — «темно» (где тигр); отдельные образы ясны. В отдельных образах ясно поняли соврем<енники> П<ушкина>; в целом, в «тигре», запутались. История от «леса» к «тигру» <—> история русского самосознания от П<ушкина> через Бел<инского>, Пис<арева>, Черн<ышевского>, Дост<оевского>, символистов — к нашим дням.

Сказать внятно о П<ушкине> по Д<остоевскому> — сказать внятно о том, что *«назначение русского народа — внести гармонию в евр<опейские> противоречия и выявить братство народов»*.

Но где это в П<ушкине>? Будто и нет. Оно — в нас, но «П<ушкин>», или, вернее, его «тигр» — в нас. Вся русская культура — выявление динамики П<ушкина>.

«Тигр» П<ушкина>, его смысл — в целом образов. Этот смысл сперва герметич[ески] закрыт. И оттого расхождение в оценке П<ушкина> (анарх<ист>, револ<юционер>, конст<итуционный>, ум<еренный> либ<ерал>, патриот,

консерватор»). И — декабристы. Пушкин: «Он всегда согласно мыслил о деле общем (*res publica*), по своему проповедовал в нашем смысле — и изустно, и письменно». Но современник Горбачевский: с Пкушкиным «непристойно знаться» истинным политическим деятелем, а «бедный Пушкин этого не знал». Бедный Горбачевский сам чего-то не знал: Пкушкин — по-своему проповедовал. Опять — «где тигр?» Что «по своему»?

Все — ошибались; называли Пкушкина «официальным народником», когда «черт меня дернул родиться в России»... «Святая Русь мне становится невтерпезж»... «Бедная Турция». По одним — царизм отделил Пкушкина от декабризма; по другим — «анархизм» (Слонимский); Пкушкин боится не революции в декабристах, а ее узости в их торжестве; боится мелкобуржуазного настроения масс:

Паситесь, мирные народы,  
Вас не разбудит чести клич.

В 1828 году пишет: «Хотелось в том же мне уборе пред вами нынче щегольнуть и в откровенном разговоре, как вы, на многое взглянуть; но старый мой колпак изношен, хоть и любил его поэт; он поневоле мной заброшен: не в моде нынче красный цвет» (якобинский колпак и сочувствие к нему).

Откровенного разговора не вышло: был нем с современниками. И — не поняли: Бенкендорф — «*mauvais garnement*»; Мордвинов — «ветренная голова»; согласились и Писарев с Чернышевским. И решили все: Пкушкин — пустячок «чистой поэзии»; не то — Лермонтов, Некрасов и даже Надсон!!

И после всего — «тигр»: Гершензон, «загадка Достоевского». «Наш» Пушкин и руководителей наших судеб. В чем загадка, которую надо разгадать?

Загадка в отыскании сообразности, сообразности, смысла, тигра, целого у Пкушкина.

Тигр не ясен рассудку Пкушкина, воспитанному на рационализме XVIII в.; сквозь его «я» — коллектив русского народа.

Личность, «субъект» вывод прошлого, определим классом, родом, временем; а поэтический «субъект» — не я, а «мы» народа; в нем разорвана, разметана, погибла личность А.С.

Ученый чалит в Индию; поэт — в Индию, а открывает — Америку.

Вдохновение по П<ушкину> — «расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий». Т.е. — расширение к конкретному разуму, смыслу, темному для рассудка, в зарисовке конкретных материалов сознания, в прислушивании к «шепоту робкого дыханья» (Демьян Бедный и Сталин); к «бабьему лепетанию» народного языка (учись у просвирни); в заражении нас лабораторией своих опытов, а не в схоластике «тез»: «поэт» динамизирует нас, делает нас соучастниками.

Образ — мостик от органики сознания (пучины поэта) к пучине читательских масс; в них «зерно» внятицы<, > дробясь в «невнятицу», размножает смысл в волнующуюся ниву.

Шаг к пониманию П<ушкина> — учет всего того, что Пушкиным выговорило себя: Некр<асов>, Лерм<онтов>, Толст<ой>, Дост<оевский>, что и ныне зажигает в нем.

И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой  
Тунгус, и друг степей калмык.

---

Не ждите от меня внятного разъяснения того, что *ratio* Пушкина понимало, и того, чего сам П<ушкин> в себе не понимал.

Понять П<ушкина> — разъяснить себе вдохновение свое от его образов<; > множество тропинок — «живейших течений»; струй, текущих в море русского самосознания.

Искусство действует — живейшим течением; внешне понятый стержень — надгробный памятник.

Живейшее течение — течение внеличного, объективного, коллективного в личности поэта; личность всегда извне оштамповывает образом ложной ясности, картинкою леса, в которой «тигр» спрятан; «личность» поэта внеличною стороною его, его вдохновением всегда переживается трупом:

Как труп в пустыне я лежал.



«Гроб трупа» — камер-юнкерский мундир; «пустыня» — «среда» П<ушкина>, чернь, — равнина, в которой «страшно поневоле».

А живое тело П<ушкина> во всех нас: и во мне, и в пролетарском поэте Доронине:

Долго, склонившись к моей подушке,  
Когда веет кругом тишиной,  
Александр Сергеевич Пушкин  
Разговаривает со мной.

Гершензон — и омертвление П<ушкина>.

«Труп» появляется в процессе, переплавляющем «поэта» в «пророка», когда уже в ушах «шум и звон», а в устах — « жало мудрой змеи», которое до «восстания» к жизни еще парализовано.

Только «поэт» в личности П<ушкина> испытывал ущерб, а пророческий дух вещего молчания заговорил с пролетарским поэтом:

Склонившись к моей подушке,  
Когда веет кругом тишиной,  
Александр Сергеевич Пушкин  
Разговаривает со мной.

Мы родимся в «-стве» человечества; умираем для жизни в классовом сознании, в отвлеченном «челе»; и воскресаем в будущем: всечеловечества.

Личность — замкнутый участок; поэтический творчество — колодезь, кажущийся субъективизм; живейшее течение, источник, объективное начало, «мы» коллектива.

«Я» в П<ушкине> — синтез времени; «теза» — форма его творчества; разрыв личности — антитеза; дело поэта без слов; синтез — «слово и дело». В тезе П<ушкин> дает — лес; в антитезе — «тигр». Между <-> роковое молчание, непонимание.

## 2. Теза

П<ушкин> — завершитель огромного периода: разложим в нем; синтез прошлого есть лишь теза стоящего перед нами искомого П<ушкина>. В тезе — всецело разложим («Na» + «Cl» = поваренная соль).

П<ушкин> — первый органичный европеец; и итог овлад<ения> западн<ой> формой явил нам *дух русского языка*: русск<ий> яз<ык> П<ушкина> «соль» из «На» скифства + «С!» (дух евр<опейского> просв<ещения>).

Сперва у Ломон<осова>: «реторика», как предмет поэзии; «*шитель*», как форма; «*природа, космическое*», как образность: «Звездам числа нет, бездне — дна». И Державин — еще тоже: гипербола, аллегория под формой метафор; муза — не Россия, немка Екатерина.

У Держ<авина> — «*алмазно сыплется гора*»; «*глагол времен, металла звон*». Где Россия? Пейзаж — Индия, Цитера: еще остатки ученой поэзии («На» + «С!»); П<ушкин>, пройдя сквозь *Индию*, открыл в ней Америку; в тропическом климате Индии, в английских *боскетах* парковой природы Бат — умеренный пояс.

*(Иные мне милы картины —  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор,  
На небо серенькие тучи,  
Перед гумном соломы тучи.)*

До — Россия скифская, византийская, татарская: у П<ушкина> «смерд стал человечен»; у него «*барин*» вскрывает *были* древней России; *непонятные сказки* П<ушкина>; и дана — в *сладком звуке* (до — или *ширь* троп<ического> образа, или звуковой — треск); метафора становится — звуковой: *трудности анализа п<ушкинской> формы*.

Но *чудо синтеза* — итог сознательного анализа. Русский стих начался с *декрета*, как все в Петровой Руси: *быть бритым, быть стиху*. Стиховедение предваряет поэзию (Кант<емир>, Тред<ьяковский>, Ломоносов); и далее: Радищев, Остолопов, Востоков. От малого круга «стиховедов» к более широкому кругу «*избранных читателей*»; *Пушкин первый — для всех*.

Но *стиховедение (С!) он углубил*, как Сальери:

Ремесло  
Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху.

И о себе говорит:

Порой я стих повертываю круто,  
Все ж видно — не впервой я им верчу!

Бюффон: *«Гений есть терпение в высшей степени»*; Бора-тынский — *«не пренебрегает... трудом отделки»*; Дельвиг — *«следует правилам, изложенным современными учеными»*; *«вдохновение нужно и в геометрии»*; ценит труд, *«без которого нет истинно великого»*... Просто *«тонкость редко соединяется с гением»*. И самокритика: холодность *«Русл<ана> и Людм<илы>»*, смех <над> *«Кавк<азским> пл<енником>»*, слабость *«Бахч<исарайского> фонт<ана>»*.

П<ушкин> насквозь образованный европеец: *ссылки на эстетику Лессинга и Канта*; его взгляд на фр<анцузскую> поэзию: родилась тоже искусственно: в стиховедении Малерба и Ронс<ара>. Ломоносов — наш Малерб; история алекс<андрийского> стиха: *«За ним смотрел степенный Буало»*; заметка *«О гексаметре Мерзлякова»*; *«стиховедение» французов вытекло из Ренессанса, Ренесс<анс> смотрел в прямую античность.*

П<ушкин> фигура Ренессанса: стиховед — гуманист, под-нявший античное (*«Оды Анакреона», «Художнику», «Труд»*). *О античности Дельвига, анализ Радищева, о стихе по Востокову, долженств<ующем> стать народным.*

\* \* \*

Определим прошлым, *ars poetica*: критика языка Гоголя, восхищение Тепляковым, молчание о Тютчеве, ворчание на Гюго: *«Нико с товарищи, друзья природы, его гулять пустили без цезуры»*. И открыто признается в консерватизме своих вкусов: *«Признаюсь, в гроссо нашего запоздалого вкуса... в этих... стихах... мы находим более слога... жизни... мысли, нежели в полдюжине длинных франц<узских> стихотворений, писанных в нынешнем вкусе»*.

Обусловлен рационализмом, стиховедением, техникой: Сальери!

И та же: культурная обусловленность, обусловленность взглядами.

Вольтер и Руссо. Отец — вольтерьянец. Лицей, политическая экономия, Куницын и Галич, «очаг вольномыслия»; гусарский полк — Раевский, Чаадаев, Тургенев, декабристская среда: «Отечество почти я ненавидел» (<18>17). Разговоры «насчет небесного царя, а иногда насчет земного»; «Россия вспрянет ото сна и на обломках самовластия напишут наши имена» (20); думы о цареубийстве; Пестель, Каменка, брюзжанье в Кишиневе (кофейня)» «За здоровье тех и той до дна по капле вытывали»; ждет революции в Греции и Испании; к <18>23 году разочарование: уход в индивидуализм.

До приезда в Москву — ясно: революционер сперва, потом анархо-индивидуалист, антигосударственник: программа-максимум.

Потом — загадка: революционер, консерватор, умеренный либерал? И в общественных убеждениях Пушкина в лесу ясном общественных убеждений до <18>26 года вскрывается «тигр» неясности.

Ясно лишь, что первый соединивший вершины поэзии с вершинами гражданственности: «Na + Cl»: слово и дело.

Но в вопросе, как соединить все, что с <18>26 года — молчание.

Но может быть тут «гуляка праздный»?

Начало Моцарта:

...как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских.

Сальери не понимает, что вдохновение Моцарта имеет науку: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий»: умение читать темный язык «тигра», т.е. шепоты листов ясно нарисованного леса, картинки: «Я понять тебя хочу»...

Сальери учится внятному языку: технике; Моцарт — невнятному языку, который до Пушкина то обуревал, то заменялся риторикой; Тютчев — «не пой»; Пушкин — «пой»: вступает ясным в неясное: развивает особое внимание к «живейшему течению»; суть науки вскрывает Баратынский: «Есть бытие... одни других мятежней, своенравней... Как будто бы своей отчизны давней стихийному смятенью отдан он...»

Умение поставить себя в условия такого внимания, соединяющего в *сознании* сознание собственно с *полусознанием*, это условие установки радиоприемника — *одиночество, покой, воля* от сует неорганизованного коллектива; неорганизованный коллектив — «*чернь*» всех классов; организованный — «*народ*», «*человечество*»

Бежит он, дикий и суровый,  
На берега пустынных волн.

*Дикость* — умение овладеть особым состоянием сознания: «Он — в полноте сознания своего».

Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

О волнах сказал Блок: «*На бездонных глубинах (сознания)... идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы...*». Это — процесс организации образов.

Углубление поэтического самосознания — наука в себе устанавливает приемник для депеш; отсюда *поэт, как эхо*; еще большее — умение *расшифровывания*, чтения *языка*; язык есть жизнь коллектива, рупором которого *поэт* является; здесь уже не восторг, а *спокойная твердость, угрюмость*.

Духовной жаждой томим,  
В пустыне мрачной я томился.

*Пустыня мрачная* тоже составная часть *вдохновения*, усилия расширяться до коллектива и прочесть «*смысл*» телеграмм для *руководства в «деле*»: путь от *поэта* к *пророку* есть углубления поэта, есть печать *трагедии творчества* в нем.

*Трагедией творчества* начинается *антитеза*, ведущая к тому, что

И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет.

Здесь слово «*отзыв безответственный*», и сладкий звук словесной формы пресуществляется в «*жалю мудрыя змеи*».

### 3. Антитеза

Но до восстания Пророка: «*Восстань, пророк... Глаголом жги...*» — *длинный путь антитезы*:

Как труп в пустыне я лежал.

Труп от того, что поэт здесь — «жертва» («Поклоняется тебе, поэт»): *с рассеченной грудью, с вырванным языком; жертва у бездны мрачной на краю; вдохновение «мы» в поэте для личности А. С. камнер-юнкера — бездна, куда трагически проваливается судьба Пушкина: «Страшно, страшно поневоле».*

Это — «черный человек» Моцарта:

*Мне день и ночь покоя не дает  
Мой черный человек. За мною всюду  
Как тень, он гонится.*

Гонится с ядом: яд — Сальери, впивающийся в «восторг» для трагического рождения *мудрого вдохновения*.

Теза: «Пушкин», как эхо («таков и ты, поэт»); синтез «пророк»: «слово и дело», «глаголом жги».

Антитеза — умирание слова, молчание, разложение личности: тут — смерть Гоголя, мученья Толстого, период отрицания «*сладких звуков*» всей русской культуры 60, 70, 80, и даже 90-х годов.

С одной стороны: личность Пушкина схватывают жандармы; с другой — каменная десница Командора (т.е. того же Херувима) проваливает в *мрачную бездну*, «*Медный всадник*» долга гражданского гонит нежелающую личность. *Умереть в себе* в безумие, ибо эта личность восстает: «*Ужо тебе*».

Пушкин — разорван: ибо сознает, что его синтез есть синтез синтезов: 1) *синтеза науки о слове* 2) *синтеза науки о вдохновении*, — в третий синтез: «слово и дело», в указывание *пути народного самосознания*: «*Жги сердца!*»

Восстань, восстань, пророк России!

Так рождается Россия у Пушкина. Ее пейзаж: «На небе серенькие тучи, перед гумном соломы кучи...»

Так смерд воскресает в вольнолюбивом человеке, а барин становится *«всецело русским»*.

Пушк<ин> первый дал в *образах быт России*; П<ушкин> — первый народник, первое *наше хождение в народ* — в нем; но в нем это движение к нар<одному> делу осознается *антитезой*.

Внутр<енний> долг «*быть пророком*» ощутим в росте «*молчания*», «*загадки*», утопления «*тигра*» в «*лесе*»; о рифме:

Ах, ужель ты улетела,  
Изменила навсегда!..

В агонии личность:

Что в имени тебе моем?  
Оно умрет, как шум печальный<...>

Да, но воскреснет в «Я» личного «мы»<:>  
И назовет меня всяк сущий в ней язык.  
Раздвоение:

Напрасно я бегу к сионским высотам,<,>  
Грех алчный гонится за мною по пятам.

Одно начало внимает в «*священном ужасе*» арфе, другое вместо арфы видит лишь «*упоение боя*» и «*бездну*»<.>

Растут «*противоречия*».

Витие:

Но прекрати свои рассказы,<,>  
Таи, таи свои мечты (<18>28)<.>

Разверзается огромное молчание:

«Ах!» (сказать об *ах*.)

Тут П<ушкин> косноязычней Толстого.

В эмпири<ической> личности А. С. невозможность превратить *слово* в *дело* и *революцию* сознания в *рев<олюцию> жизни* оказывается связанностью. Говорит лишь намеками: «И я бы мог, как тут»; и — молчок: *жест без слова: рисунок 5 виселиц...*

Личность ощущает, что она — «в лице и в жизни арлекин».

До <18>25 года (14 дек<абря>) произошло осознание: 1) *роста* в себе *рев<олюционного> максимализма* (и с *декабря* по пути лишь он — перман<ентная> революция, 2) осознание

косности, мелкобурж<уазности> самой евр<опейской> демократии: «Паситесь, мирн<ые> народы». Отсюда *sui gen<eris> анарх<ический> аристократизм*, как форма молчания.

Факт налицо: *революция сознания, неудов<етворенность> полит<ической> революцией* и невозможность понять *соц<иальной> революции*: тут П<ушкин> преждевременно перескочил через сто лет к нам: был *узником* своего времени: не доставало ему лесенки к нам; лесенка: от кающегося интеллигента к бегуну, к народнику (бегство в народ), от нар<одника> к народовольцам и далее — к нашему времени.<.>

Этот долгий путь молчания, где углублялся лозунг:

Таи, таи свои мечты.

Иногда личность в нем судорожно томилась: так она хваталась за *революцию сверху* (культ Петра), «*Россию вздернул на дыбы*»: хорошо, что вздернул; не хорошо, что окаменел над бездной во вздыбленном порыве<.> «*Петр*» двоился: «Он прекрасен», «он — ужасен»: тогда поднималось: «Ужо тебе»; «*Петр*» Пушк<ина> искажался в *Николае I*; или Николай моментами фантазировался *Петром*: и тогда попытки вырвать клочок реформы («Записка о нар<одном> образовании»); все это — судороги, частью осознанные уже в <18>26 году:

Встань, встань, пр<орок> Р<оссии>,  
Позорной ризой облекись<.>  
Иди — и с вервием вокруг выи  
К царю... (с покорностью) явись<.>

С <18>26 до <18>37 года ощущение своей личности «*арлекином*» и ощущение «*застенка*», поскольку он был раскушен ник<олаевскими> жандармами в конспирации:

Посадят на цепь дурака  
И сквозь решетку, как зверька  
Дразнить тебя придут.

Сколько раз пытался понести навстречу судьбе «*непреклонность и терпенье*»; даже — унижение, как Евг<ений>, который перед «Медн<ым> идолом»



Картуз изношенный снимал,>  
Смущенных глаз не поднимал.

И все утаенное вскрикивало:

Не дай мне Бог сойти с ума,  
Уж лучше посох да сума.

Внешняя жизнь П<ушкина> — «сума»; и за посох — схватывался (путешествия), желание спрят<аться> в деревню).  
Ужасное положение.

«Я пожалован в кам<ер>-юнкеры, что довольно неприлично моим летам». «Вел<икая> кн<ягиня> наемни поздр<авила> меня в театре». — «Покорнейше благодарю, Ваше Вел<ичество>, до сих пор надо мной все смеялись, вы первый меня поздравили...» «Государь недоволен»...

Бежит из Пет<ербурга>, чтобы вместе с камер-юнкерами не присутствовать при откр<ытии> Алекс<андровской> Кол<онны> и т.д.

Мундир пожалован позорно и для жены: «З.С., *quelle monstre*, Николай закрутил ус перед Нат<альей> Никол<аевной>: любимая дама в николаевском *танц-классе*»... «На балах пляшет. С Госуд<арем> любезничает» (к Нащ<окину>, <18>32). «Не кокетничай с царем» (1833 г.). О мучениях П<ушкин> сообщал своему прав<ительству> вюртенбергск<ий> посланник, что П<ушкин> «*перешел в оппозицию*».

Пос<адят> на цепь дурака,  
И сквозь решетку, как зверька,  
Дразнить тебя придут.

Антитеза отразилась в типе антит<езы>: «Евгении». Евгений жил в «П<ушкине>». «Я пережил свои желанья, я пер<ежил> свои мечты. Ост<ались> мне одн<и> страданья, Плоды сердечной пустоты». «Мне скучно, бес!»...

Судьба глядит: мы вянем: дни бегут...

Завялость в Евгении: под ней томление — доброго, благородного «узника» т.е. <...>

Он добр: «И знали ль вы до сей поры, что просто очень вы добры...»; он пламен<но> увлек<ается>: «И решено — уж

он влюблен, Росс<ией> только бредит он». Он — ищет «чем ныне явится: Мельмотом, космоп<олитом>, патриотом?» Его окружает — «старина»<:>

И устарела старина  
И нов<ым> бредит новизна.

Он благород<ен> с Татьяной:

Не в первый раз он тут явил  
Души прямое благородство.

Но он ей увлечен: «как будто взор его очей был чудно нежен...» Наконец увлекается Т<атьяной>; и после ищет у дек<абристов> (последняя сож<женная> глава) и появляется:

У беспок<ойного> Ник<иты>,  
У остор<ожного> Ильи.

*Далее его участь, как Пушкина:*

1) «И я, как тут»... 2) Молч<ание>. 3) Траг<ическая> см<ерть>. 4) Сумасш<ествие>:

А ночью слышать буду я  
Не голос яркий соловья<,>  
Не шум глухой лесов <->  
А крик тов<арищей> моих.  
Да брань зрителей ночных,  
Да визг, да звон оков.

В нем антитеза: отрицание *сладкого слова*<:> «бранил Гомера, Феокрита»; искание дела: «Зато читал Адама Смита и был глубокий эконом».

И за Пушкиным вслед русск<ое> общ<ество> развивает антитезу: «*бранит Гомера, Феокрита*», зато ищет смысла в «*общественной пользе*»...

#### 4. Синтез

Дост<оевский> соединяет *Онег<ина>* + *Алеко* — изжив<ающая> себя интеллигенция, осознание ее грехов, тяга к народу: 1) кающ<ийся> двор<янин> Тург<енева>,

2) Некрасов, 3) Толстой — из Пушкина. Пролетаризация «личности», обнищание ее «Евг<ения>» — в «Бедных люд<ях>» Дост<оевского>. Все — вырастает в оплодотворенном молчании пушк<инской> антитезы...

Антитеза — путь русск<ого> общ<ественной> мысли: кающийся дворянин, народник, народоволец: и в нем начало революции.



Про Онег<ина> говорит Дост<оевский>: «Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество». Это — обеспокоенные; их мало; но по Д<остоевскому> «довольно лишь десятой доли забеспокоившихся, чтобы и остальному... большинству не видать через них покоя». Это сказано в 188<0> году: через 20 лет вздох Достоевского о Пушкине подхвачен Блоком; и становится осью громких и долгих высказываний в теме «Рос<сия> и интел<лигенция>». Блок спрашивает: «Что же делать?.. Нет больше домашнего очага... Потухли очаги... Двери открыты на выжженную площадь». И далее: «Голос вьюги вывел их», т.е. странников из старого мира.

Страшно, страшно поневоле...

*«Шоссейными путями нищей России идут... Это... шествие... тысячеокой России, которой уже терять нечего».*

П<ушкин> 100 лет назад первый — до народов<ольцев>, нар<одников>, дек<абристов> ощутил себя в метелях России, как в судьбе; с него начинается шествие к... восстанию.

Восстань, восстань, пророк России.

Но не для облегчения в нужную ризу, а чтобы «обходя моря и земли глаголом жечь».

Но рус<кая> общественность еще сиднем сидела; и к этому сидению было приковано «жгучее слово»: П<ушкин> — молчал.

Порою буду слушать я...  
...Крик товарищей моих  
Да визг, да звон цепей.

Не будучи в состоянии *пророчески говорить* П<ушкин> — *пророчески молчит*. Вместо перехода от слова к слову и делу, за П<ушкиным> начинается *молчаливое дело*.

«Таи, таи свои мечты», т.е. «брани Гомера, Феокрита, зато читай Адама Смита», т.е. Писар<ева>, доказывающего, что «сапог» значительней «невчих звуков».

Послепушкин<ский> период — неповторим: глупы были ламентации на то, что тот или др<угой> не в пушк<инской> форме, настоящей на Гом<ере> и Феокр<ите>. Пушкин — точка, пересекающая линию прошлого; и вместо линии теперь истекает *конус*, рождающий из молчания П<ушкина> *дела*; и ряд образов.

Самое отрицание П<ушкина> шестидесятниками — в линии пушк<инского> молчания; это — излитие антитезы. Из *тезы* в русле того, о чем молчал П<ушкин>, оказывается вся русская культура, еще себя не узнающая в нем.

---

Со [времени] речи Дост<оевского> начинается это соединение, влекущее к поворот<у>; вновь воскресает неп<онятый> П<ушкин>, сливая антит<езу> и тезу. Мы начинаем разгадывать П<ушкина>, понимая, что он самый темный, самый непонятый поэт; впервые появляется проблема «*тигра*».

Воскресает лозунг: «*вперед от П<ушкина> к П<ушкину>*»: от *трупа* к восстающему *пророку*».

Дост<оевский> говорит: «*Пушкина мы еще не начали узнавать*» (<18>77). Он «один из первых, ощутивших в себе *русского человека всецело*».

Что это за «всецело»? По Д<остоевскому> «всецело» быть русским — ощутить в «Я» «мы» человечества. Потенциально П<ушкин> начал уже это ощущать; начал слышать Россию:

*И их наполнил шум и звон.*

Далее — колокольчик гогол<евской> тройки.

П<о> Д<остоевскому> Пушкин первый заявил, что русский человек *не раб*: «*Было рабство, но не было рабов*». Пушкин предвестник «всечеловека», прорезывающегося в русском сознании.

В чем П<ушкин> предвозвестник по Д<остоевскому>?

1) Поставил диагноз болезни нашей (оторв<анность> от народа).

2) Первый дал тип «красоты русской».

3) Первый умел перевоплотиться в гении иных народов.

Эта способность к перевоплощению — способность чисто русская; в развитии именно этой способ<ности> «нищая наша земля скажет новое слово миру».

И Д<остоевский> говорит: «В Евр<опе> все подкопано, и может быть завтра же рухнет». Вместо погибнувшего возникнет по Д<остоевскому> нечто новое, Росс<ия> скажет свое слово; в этом мы несем «зерно будущей правды».

Пушкин, всецело русский и всецело человек — носил это зерно под коростом трупного омертв<ения>.

Как тр<уп> в пуст<ыне> я лежал.

Разгадка им не изреченного мудрого слова по Дост<оевскому> во вскрытии, что «стать русским... значит только стать братом всех людей».

Революция говорит П<ушкину>:

Встань, пр<орок>, и виждь и внемли,>  
Исп<олнись> вол<ею> моей<,>  
И<,> обх<одя> моря и земли  
Глаголом жги...

Когда Д<остоевский> говорит, что П<ушкин> умер и унес с собой в гроб нек<ую> вел<икую> тайну.

Вскрыта ныне тайна его в нас, «братство народов», здесь пер<екликается> П<ушкин> с прол<етарским> поэтом Дорониным —

Долго, склонившись к м<оей> подушке,  
Когда веет кругом тишиной,  
Александр С<ергеевич> Пушкин  
Разговаривает со мной.

---

Теза — прошлое: слово<.>

Ант<итеза> — общ<ее> дело: русск<ая> культ<ура>  
XIX века<.>

Синт<ез>: «слово и дело»; восстание Духа П<ушкина,> пророческого духа: в народы.

Форма — тетива, натянутая стрелой застывшего дела; как нигде он «форму вздернул на дыбы».

П<ушкинское> сод<ержание> — стрела, пронизавшая XIX век и пронзившая нас, сквозь нас летящая в буд<ущее>.

Синтез: стрела, попавшая в цель: *по-новому* вскроется еще загадка Пушкина в *братстве народов*.

Для берегов отчизны дальней  
Ты покидала край чужой;  
В час незабвенный, в час печальный  
Я долго плакал пред тобой.  
Мои владеющие руки  
Тебя старались удержать;  
Томленье страшное разлуки  
Мой стон молил не прерывать.

Но ты от горького лобзанья  
Свои уста оторвала;  
Из края мрачного изгнанья  
Ты в край иной меня звала.  
Ты говорила: «В день свиданья  
Под небом вечно голубым,  
В тени олив, любви лобзанья  
Мы вновь, мой друг, соединим».

Но там, увы, где неба своды  
Сияют в блеске голубом,  
Где тень олив легла на воды,  
Заснула ты последним сном.  
Твоя краса, твои страданья  
Исчезли в урне гробовой —  
А с ними поцелуй свиданья...  
Но жду его; он за тобой...

## ФРАГМЕНТ ПЕРВОЙ РЕДАКЦИИ «РИТМА КАК ДИАЛЕКТИКИ»

### Первая глава 1. К вопросу о ритме

Я бы мог дать ряд школьных определений ритма и метра; и выразить взаимоотношение между ними; но пустые, ради приличия данные определения не интересуют меня, интересует ошупанный факт и отметки его.

Метр есть форма чередования элементов стиха во времени, устанавливаемая путем сложения элементов; если такой элемент есть строка, группировка строк определяет форму; метрика в таком разрезе была бы в одном отношении ограничена строфою, в другом — строкою; но учение о строке предваряется учением о диподии и стопе; и анализ стоп, в который упирается метрика, делается, главным образом, учением о стопе, связанной с основами музыкальной грамоты.

Понятие о ритме слагается в обратном ходе рассматривания стопы, в живой совокупности со всеми стопами строки; строка — неразложимое «*состояние*», или «*сюмподион*»; стопа в строке определяется взаимодействием всех стоп друг на друге; строка, каждая, имеет свой рельеф стоп, не предугаданный механическим приложением их друг к другу; она — факт синтеза, обнаруживающего всегда *новое свойство*, неразложимое в элементах; в строке изживается не только механика стоп, но и химия стоп.

Часов однообразный бой.

Можно спорить о том, как записывать строку; возможен ряд записей<sup>1</sup>: 1)  $\smile' | \smile' | \smile' | \smile' |$ ; 2)  $\smile' | \smile \smile \smile' | \smile' |$ ; 3)  $\smile'' | \smile' | \smile''' | \smile' |$  и т.д. И можно строку записать, отправляясь от *реальности* двух ее межсловесных пауз (одна — бóльшая, другая — меньшая).

$\smile' || \smile \smile \smile' \smile |$

Полученная совокупность не укладывается в нам знакомое формы метрики; а между тем: естественное произношение строки ближе всего к последней записи. Скажут: «да это — не ямб, а свободный стих; древние греки не так произносили».

То, что мы относим в скобки малоисследованного свободного стиха, — продукт химизма, случившегося в итоге соположения стоп; реакция изменения рельефа от химического агента; такой агент — живое слово; связь слов — «часов», «однообразный», «бой» (двухсложного, пятисложного и односложного).

В сфере формальных определений отношение метра к ритму, я недалек от условной истины, определяя метр суммой элементов, а ритм — наименьшим кратным их<sup>2</sup>; в ритме строки стопа подана в живой ткани, относительно которой надо решить: подана ли ткань в узоре стопы, двухстопия, трехстопия или какой иной орнаментики, распределяющей силу ударений в градацию, в понятие актуальной энергии или работы, находящейся в отношении к некоей потенциальной энергии, явленной в паузах; этот химизм состоипий и меняет каноническое 3 для стопы в ямбе (один неударный + ударный, равный двум неударным) в 2 или 3 с дробью; отсюда: при сложении дробных соотношений (рельефа ударения) приходится выискивать соотношение, приводящее стопы друг к другу (чего нет при метрическом сложении стоп); это соотношение — общий знаменатель дроби, или *наименьшее кратное*; найти его — соотнести отдельности к целому.

Ритм есть итог соотнесения в слуховом восприятии; метр простое чередование, регистрируемое длиной и не имеющее действительного отношения к синтезу в ухе; метр — арит-

<sup>1</sup> Всюду вместо долгого ставлю ради удобства ударность.

<sup>2</sup> Если не ошибаюсь, наименьшим кратным определяет музыкальный ритм теоретик Яворский.



мичен; и выявление аритмии есть *скандирование* (дефект слуха), как метроном в музыке; *ухо*, привязанное к барабанной палке, и палка, привязанная к бою часов — вот что есть скандировка с ее «*духóтами*» «*рицаний*» [(хотя бы и «*прорицаний*») вместо естественного произношения «*Ду́х отрица́нья*»].

В скандировке отрицается ритм.

Метр — продукт анализа восприятия; ритм — само эстетическое восприятие: *ухо* в *слухе*, а не ухо, заклепанное метрономом; в споре ритмистов с метристами оживает давно знакомый по биологии спор, уж взвешенный судьбою: спор физиологов с морфологами; все знают, что физиологи — победили.

Победит и физиология в строке над ощупыванием и регистрацией костяков; костяк жив в плетении соединительной ткани, а не в проволочках, которыми укрепляется кость на кости в анатомическом музее костяков.

Итак: вот одно из определений метра и ритма: *метр* — *сумма слагаемых элементов стиха*; *ритм* — *их наименьшее кратное*; такое определение точно и пусто; а пустые определения мало интересуют меня; определения такие регистрируют факт; меня же интересует факт в его трансформе; идея трансформизма строк [, а не систематика их] — [вот] реальная основа моих ритмических исканий; не Кювье, а Жоффруа Сент-Илер интересует меня в сфере стиховедения, пребывающего в стадии *до-научной*; я волю Дарвина от стиховедения; но его нет; и мне приходится чалить к Гёте.

Современные споры о трансформе строк в пределах одного и того же размера с систематиками размеров напоминают мне споры о том, есть ли животный род понятие номенклатурное, или в основе многообразия лежит некая гомология, коренящаяся в палеонтологическом прототипе, не ощупываемая в морфологических отдельностях-формах; т.е.: есть ли строка амфибрахия — единица, или многообразие отдельно существующих разновидностей вида; и стало быть: где основа метаморфозы внутри строки? Это же тот самый вопрос, который волновал Гёте в его борьбе с формалистами; и за ним, за этим сравнительно недавним вопросом, встает старый бой (тоже взвешенный судьбою): спор номиналистов и реалистов XIII столетия; в частности: бой Рожера Бэкона

с метафизиками Парижского Университета: Дунсом Скотом, Фомой Аквинским и с прочими аристотеликами, у которых процветала система форм и увял живой смысл, за который крепко держался опыт словами не блестящего и казавшегося темным Бэкона; в итоге боя, затеянного Бэконом, встала проблема научного, а не словесного эксперимента.

Не интересует меня история схоластических терминов, провозглашенных правилами иными «*стиховедами*» наших дней. В согласии с высшею математикой (с теорией комплексов) я утверждаю: ритм есть «*нечто*», не укладываемое в систему существующих форм (как ископаемый птеродактиль не укладывается ни в птицу, ни в ящера); ритм дан — в филогенетическом процесс, в эмбриологии стихотворенья, в эмбриологических ощупываньях и преформированных метром элементах стиха, могущих однако быть осмысленными; конечно, жаберные дужки взрослого млекопитающего [преформированы и] не несут дыхательных функций; метр — преформация древнего дыхания ритма; [и потому-то ритм — не метр]; и если искать функций ритма (дыханья стихотворения) в формах метра, то занятие было бы столь же бесплодным, как прикреплять дыхание организма к преформированным остаткам жаберного дыхания и не искать дыханья в функциях легких. Функции — жевание, а не дыхание.

Все мои утверждения о ритме сводятся к указанию: ищите ритм в анализе легочного аппарата, а не в органах, происшедших от жаберных дужек; мы стали земными существами из водных; вы же, ища ритма в аппарате водного дыханья, строите пустую утопию; и в этой утопии утопляет проблему ритма.

Итак: ритм — не там, где его ищут, не в музыкальных законах; не в Аристоксене вовсе; все это в наши дни — метр, только метр; ритм — в соотношении комплекса строк (разновидностей вида) в их массе, как социальном целом; комплекс, математический комплекс, определяющий законы жизни в себе своих элементов, — давно раскрыт в математике; законы аритмологической композиции (математическая ритмика) весьма сложны; уподоблю их детской модели: имея четыре элемента, а, б, в, г, в комплексном взятии, мы имеем вычисляемое количество групп всевозможного соче-

тания элементов по одному, по два, по три и по четыре; т.е. имеем, — вместе с а, б, в, г еще: аб, ба, вг, га, абв, бав, бва, вба, абвг, гвба, багв и т.д.; в комплексе групп свойства «а» определяются не из «а» лишь, но из всех модификационных вариаций, определяющих положение «а» в группах; в математической социальности «а», а не в «а» самом, определяется «а»; то же — «б» и т.д.; законы математической жизни «а» вполне раскрыты в таких областях математики, по отношению к которым само дифференциальное исчисление, или анализ, — первая ступень, или — математический метр; в нем число «арифмос» (по-гречески) еще аритмично, ибо оно — дифференциальное малая, в себе замкнутая отдельность; в математической социологии (в теории числа, как такового) это число «арифмос» — «эврифмос», т.е. хорошо звучащее нечто («зу» или «эв» по-гречески — «хорошо»); в теории чисел число не обычно «арифметично», но, так сказать, «рифметично», рифмично; в законах числового комплекса само число — ритм.

[Всякий] математический комплекс, изобразимый графически, есть фигура, геометрическая композиция; и уравнения высших степеней разрешимы не в алгебраических радикалах, а в фигурах (например, икосаэдра<sup>1</sup>); ритм [целое,] фигура, как стилевой образ; так его видеть диктует не вкус, а — закон высших математических сфер; в нашей детской модели такими образами-схемами будет для числа три — треугольник (где стороны суть взаимоотношения а, б, в друг к другу); для 4 — крест в круге; для 5 — пентаграмма в пятиугольнике с вырезанным внутри ее маленьким опрокинутым пятиугольником, построенном на пересечении линий и т.д.; словом<, > ритм есть всегда та или иная композиция, обладающая таким-то *стилем*, вычисляемым математически. Аритмологическое представление о ритме, как стиле, будучи точным, оправдывает далеко не точные, так сказать, вкусовые домыслы у ряда эстетиков XIX столетия; вспомнить школу Фехнера в отношении к изобразительному искусству; по Спенсеру значение *ритма* для современности уже не может быть сужено в понятие музыкального ритма; таким же выглядит ритм и у Липпса; и главное в том, что научная база этих вкусовых философов есть база самой науки наук: математики.

---

<sup>1</sup> Сюда работы математика Клейна.

Если ритм есть стилевая композиция целого (не удар и неударность, а сообщество всех ударов и неударностей в сложном взаимодействии), то и 4 стопы (а, б, в, г) лишь тогда соотносятся в ритме, когда числители дробного отношения стоп будут умножены на найденное наименьшее кратное их всех.

Ритм есть развертывание аритмологической композиции, как диалектики, в линии времени; здесь целое становится темой в вариациях а, б, в, г; если а, б, в, г суть строки, то чередование их во времени (одно после другого) определяется аритмологическим законом стилевой композиции; ритм, как наименьшее кратное, и есть число преломлений каждого элемента совокупности — в совокупности, внутри которой и обнаруживается *химизм* строки, т.е. « $\smile' \quad | \quad \smile \quad \smile \quad \smile' \quad \smile |'$ » вместо « $\smile' \quad | \quad \smile' \quad | \quad \smile' \quad | \quad \smile' \quad |$ »; здесь процесс сложения эффектов чередования (стоп, строк в целом стихотворении) есть восприятие темы в вариациях, или живая диалектика метра строк, как понятие биологически типового, а не формально логического; и уже из диалектики закона развития ясно, что первая строка играет роль тезы, первая, ей контрастирующая, антитезы, а процесс синтеза есть исчисление отношения антитез к тезам в процессе слухового сложения.

Здесь-то и возникает из этого нашего *а priori* правило отыскания целеустремления нашего, или — стихотворного ритма; целеустремление — в проведении диалектического метода там, где доселе — еще статика; все — форма, размер, номенклатура. И отсюда же ясно, что в этом искомом диалектическом процессе счисления композиционной темы по данным вариаций ее, эта *тема* не есть содержание или форма; но — формосодержание; здесь реальный фактор (биение пульса, дыхание и т.д.) и [идеологическая] надстройка над ним (метафоры и сюжет, из них вырастающий) находятся в некоем взаимодействии, предестинированном всею логикой диалектики; и вскрытие этой логики: математические свойства формосодержательного

## ОБ ИСТОРИИ КНИГИ

Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi, «музыка это тайное упражнение в арифметике души, не знающей, что она занимается вычислениями», — этот известный афоризм Лейбница, который Белый цитирует в «Ритме как диалектике», удачно рисует сплетение тем, на перекрестке которых находится книга. С одной стороны, математика, взятая как статистика и аритмология, и с другой — музыка, главное из искусств для символизма с его принципом «De la Musique avant toute chose»<sup>1</sup>, — одна из отразившихся в ней пар диалектических противоположностей; другая пара — тема самосознания, принципиальная для автора писавшейся в эти годы «Истории становления самосознающей души», вместе с необходимо дополняющей ее темой тайного, взятой и как оккультное (что уместно для Белого-антропософа), и как представление о настоящих смыслах творчества, настолько же неясных художнику, насколько лейбницевская «душа» не знает, чем она занята, — хотя при этом не ошибается в расчетах.

В последнюю осень жизни Белый писал Б.В. Томашевскому:

«...У меня — „две тоски“; одна снедала меня в молодости: „Почему я не композитор?“ („О, если б душе сказаться без слов было можно“); другая тоска — тоска старости: „Почему я не овладел теорией групп, теорией комплексного переменного“ и т.д., что — тоже значит: „О если б душе сказаться без слов было можно!“»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Начало «Art roétique» Верлена.

<sup>2</sup> Лавров А.В. Андрей Белый в переписке с Томашевскими // Лавров А.В. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 486–487, письмо от 16 сентября 1933 г. «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» — последние строчки стихотворения А.А. Фета «Как мошки зареку...».

Нумерованные строки первых двух «Симфоний» Белого, с которых началась его литературная деятельность, напоминают не только о нумерованных библейских «стихах», но и о тезисах «Основ эволюционной монадологии»<sup>1</sup> его отца, математика Н.В. Бугаева, — а те, в свою очередь, пронумерованы потому, что так написаны некоторые трактаты Лейбница, в том числе и сама «Монадология»<sup>2</sup>. Белый в переизданиях снял нумерацию строк первых «Симфоний», но последнюю из четырех, «Кубок метелей», превратил в полигон по исследованию изобретенной им формы литературной «симфонии». Издавая ее после пяти лет переделок, он писал в предисловии:

«Я старался быть скорее исследователем, чем художником <...> меня интересовал конструктивный механизм той смутно сознаваемой формы, которой были написаны предыдущие мои „Симфонии“ <...> в предлагаемой „Симфонии“ я более всего старался быть точным в экспозиции тем, в их контрапункте, соединении и т.д.»<sup>3</sup>.

Приведя перечень тем и их подвидов, показав конструктивную схему одной главы, Белый заканчивает советом читателю:

«Наконец, еще одна трудность для полного понимания „Симфонии“. Смысл символов ее становится прозрачней от понимания структуры ее. Для того чтобы вполне рассмотреть переживание, сквозящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровож-

---

<sup>1</sup> М., 1893.

<sup>2</sup> О монадологии и аритмологии у Белого см., например: *Каидзава Х.* Идея прерывистости Н.В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 29–44; также: *Силард Л.* «Новая математика» и «философия математики» в *Истории становления самосознающей души: Аспекты аритмологии и комбинаторики* // Russian Literature. 2011. Vol. 70. № 1–2. P. 137–157; у самого Белого, например: *Белый Андрей.* Кризис мысли. СПб., 1918. С. 9 сл.; в «Линии жизни» Белый также говорит о сближении с отцом на почве монадологии. Впервые Белый писал об аритмологии Н.В. Бугаева в рецензии на книгу В.Г. Алексева «Н. В. Бугаев и проблемы идеализма Московской математической школы» (Весы. 1905. № 5. С. 57–58, под псевдонимом Taciturno).

<sup>3</sup> *Белый Андрей.* Симфонии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова. Л., 1991. С. 252 сл.

дали. И если при поверхностном чтении смысл переживания передается с точностью до  $\frac{1}{2}$ , то при соблюдении всего сказанного со стороны читателя смысл переживания уясняется с точностью до 0,01. <...> Я могу рекомендовать изучить мою „Симфонию“ (сначала прочесть, потом рассмотреть структуру, прочесть еще и еще)»<sup>1</sup>.

Именно так, как в 1907 году Белый рекомендовал читать «Кубок метелей», он через 20 лет читает пушкинского «Медного всадника»: прочитать, обнаружить и разобрать лежащее в основе переплетение тем сонатной формы, а затем перечитать еще и еще раз, учитывая результат расчета, делая тем самым «прозрачными» образы, понятые как символы, и «уточняя до 0,01 смысл сквозящих в них переживаний».

Издав четвертую — и последнюю — симфонию в 1908 году, Белый принимается за подсчеты ритмических вариаций ямба в русской поэзии, результаты которых вошли в «Символизм»<sup>2</sup>. Открытие исторического движения вариаций размера в русской поэзии<sup>3</sup> — научный результат, который невозможно отменить<sup>4</sup>. В статье, написанной по материалам занятий с учащимися московского Пролеткульта, Белый так интерпретировал его для не-специалистов:

---

<sup>1</sup> Там же. О строении «Кубка метелей» ср.: *Шалыгина О.В.* Проблема композиции четвертой симфонии А. Белого // Литературный календарь. Книги дня. М., 2009. № 5 (2). С. 26–51.

<sup>2</sup> Подробный фактографический очерк научных занятий Белого стихом см.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Вып. 12. Тарту, 1981. С. 97–111.

<sup>3</sup> В классической поэзии вещи такого рода были известны, Белый знал о них из книги Н.И. Новосадского (см. комм. к с. 16).

<sup>4</sup> «Появление „Символизма“ в 1910 г. было событием, с которого ведет начало все современное русское стиховедение» (*Гаспаров М.Л.* Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 460); «Он сдвинул изучение русского стихосложения с мертвой точки» (*Жирмунский В.М.* Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925. С. 33); ср.: *Томашевский Б.В.* О стихе. Статьи. Л., 1929. С. 139, 188; и др. «Талантливых стиховедов было много, а гениальный один — Андрей Белый», — говорил Томашевский (по словам В.Е. Холшевникова (см.: *Гаспаров М.Л.* Белый-стихoved и Белый-стихотворец. С. 445). Годовщине выхода «Символизма» была посвящена в 2010 г. конференция «Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития».

«Ритмы ямба поэтов до-пушкинской школы живописуют медлительность менуэта и стиль пышных од и перепудренных дифирамбов правителям. В XIX веке рождается легкий стиль дружеских, шуточных посланий: ломается ритм; строка  $\sim \text{—} \sim \sim \sim \text{—} \sim \text{—}$  заменяется строчкой  $\sim \sim \sim \text{—} \sim \text{—} \sim \text{—}$ . Два столетия, два царства (Екатерины и Александра), два быта ритмически выражают себя; XVIII век выражает *пэоном вторым* свою пышность, XIX век выражает *пэоном четвертым* партикулярное платье свое <...><sup>1</sup>; эта по видимости легкая картинка из истории культуры была (и остается) обоснована обширными подсчетами.

После выхода в свет в 1910 году «Символизма» оказалось, что именно статьи об анализе стиха получили большой резонанс. Энтузиазм, который в те годы вызывала эта тема, хорошо иллюстрируется возникновением и деятельностью «Ритмического кружка» под руководством Белого: почти два десятка разных, преимущественно молодых людей, по собственной воле, без вознаграждения и даже в ущерб *летним ваканциям*<sup>2</sup> на протяжении двух лет занимались подсчетом пропуска ударений в определенных местах пятистопного ямба у Дельвига или Языкова<sup>3</sup>. В Петербурге ко времени образования московского «Ритмического кружка» уже существовала «Поэтическая академия» под руководством Вячеслава Иванова.

Однако кружок вовсе не назывался во время своей деятельности «ритмическим», хотя под этим именем вошел в историю; он назывался «Кружком экспериментальной эстетики», т.е. мыслил основной своей целью не изучение эволюции размеров, факт чисто историко-литературный, но как минимум более широкий круг вопросов теории искусства, его восприятия и интерпретации. Переход от приемов «Символизма» к анализу по ритмической кривой, «кривой Баранова-Рема», с необходимостью вытекал из всей деятельности «Ритмического кружка», из вопросов, которые вставали перед его участниками, и из предпосылок самого «Символизма».

<sup>1</sup> *Белый Андрей*. О ритме // Горн. 1920. № 5. С. 50–51.

<sup>2</sup> Выражение из воспоминаний Белого («Между двух революций», глава V, главка «Ритмический кружок»).

<sup>3</sup> См. протоколы кружка.



Если статистика форм ямба по периодам дает историко-литературные выводы, то статистика по отдельным поэтам — уже переход к вопросу индивидуального стиля, а сочетание вариаций размера, «фигуры», которым в изысканиях Белого и кружка отводилось едва ли не больше всего места, непосредственно интригуют чем-то в конкретных строках; сочетание вариаций размера в классической русской лирике ставит слушателя перед фактом взаимодействия мелодики стиха с его смыслом; ритмический ход не то усиливает убедительность, как жесты оратора, не то рисует некий ход мысли. Пушкинская строфа:

Блажен, кто в отдаленной сени,  
Вдали взыскательных невежд,  
Дни делит меж трудов и лени,  
Воспоминаний и надежд<sup>1</sup>, —

построена так, будто последняя строка (чистый «пеон четвертый») неким образом подытоживает ее, и делает это контрастом с «пеоном вторым» предыдущей строки; а значит эта «фигура» («прямая крыша», в терминах «Символизма») выражает смысл; Белый строит аналогично, — «крышей», — свое:

...Отныне принимаю я  
Благовестительство пустыни<sup>2</sup>, —

где «пеон четвертый» («благовестительство пустыни») слышится как некий вывод или ответ. Если в сонате мелодическое «разрешение» поставленной задачи о синтезе тем является формальным и смысловым одновременно — неужели у лучших лириков это не так? О «малом угле» Белый сам пишет в «Символизме»: «...Всюду в приведенных примерах с малым углом связан контраст: „Наивно верю временам — покорно предаюсь пространству“ (от времен к пространству). „Приятно думать у лежанки... Но знаешь: не велеть ли в санки“ (от домашнего отдыха к езде на санях). „Красою блещут небеса — доходят до дверей темницы“ (от свободы небес — к неволе темницы)»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Стихотворение «Уединение». Примеры «крыш» из «Опыта характеристики русского четырехстопного ямба» (*Белый Андрей*. Символизм. М., 1910. С. 307–308).

<sup>2</sup> Стихотворение «Ночь и утро», входящее в «Урну».

<sup>3</sup> *Белый Андрей*. Символизм. М., 1910. С. 305.

Приведенные строки о «благовестительстве пустыни» сам Белый рассматривает не в ряду «крыш», а в ряду «косых крестов» («крыша» — половина «креста» или, наоборот, «ромба»). Где начинается и где кончается то мелодическое и смысловое движение, разрешением или поворотом которого является «фигура»? «Мелодиями» участники кружка и называли сочетание ускорений разных строк большой длины. В его деятельности все время возникали вопросы в связи с выделением фигур и мелодий. Вопрос разграничения отдельных фигур и мелодий поднимала, например, Вера Станевич, одна из участниц кружка, в письме к его секретарю В.Ф. Ахрамовичу<sup>1</sup>; С.Н. Дурылин писал Белому о парадоксах, возникающих при принятом в кружке способе различать «фигуры» и «мелодии» и о еще более серьезном парадоксе, заключающемся в том, что при имеющемся способе чертить «фигуры» и «мелодии» получается, что полноударные строки вообще не имеют отношения ни к тем, ни к другим<sup>2</sup>, на них график просто прерывается. В протоколах кружка мы видим спор о том, что считать «фигурами», а что нет, на заседании 4 октября 1910 года. Именно тогда Алексей Баранов, девятнадцатилетний юноша, печатавший красивые меланхолические стихи под псевдонимом «Димитрий Рем», и предложил свой «метод», и ему было предложено сделать о нем доклад. Баранов простудился и пропустил то заседание, на котором должен был выступать, потом, 2 ноября, все же выступил; доклад прошел незамеченным, работа кружка шла своим чередом. Следующий раз вопрос о том, как делить фигуры и мелодии, жарко дебатировался 22 ноября; спорили, не по числу ли строк их делить: две — фигура, больше двух мелодия (в списке Белого есть трехстрочные фигуры). Нужно обратить внимание на вердикт Белого, что важны не формальная непротиворечивость правил или удобство подсчета, но графическая наглядность и «единство» фигуры. Эти требования могут показаться непонятными или наивными, но они вытекают из основных монадологических презумпций поэтики Белого. На это Алексей Баранов заявил, что возможна «фигура» на любое

---

<sup>1</sup> ОР РГБ. Ф. 25. К. 33. Ед. хр. 15; см. текст письма ниже, комм. к с. 249.

<sup>2</sup> ОР РГБ. Ф. 25. К. 15. Ед. хр. 5; см. текст письма ниже, комм. к с. 230.

количество строк; в конечном счете он имел в виду свою кривую, но его опять не услышали.

Белый через некоторое время уехал за границу и поссорился с руководством «Мусагета», при котором существовал кружок. Кружок кодифицировал свои правила статистического обследования, составив документ, который Белый называл «регистром» (печатается в настоящем томе как «К будущему учебнику ритма»), и прекратил деятельность. Началась Первая Мировая война.

К разборам стихов Белый вернулся только в Дорнахе в середине 10-х гг., разбирая в основном Тютчева, самого ритмически прихотливого из русских классиков. Только там, вспомнив предложение Баранова<sup>1</sup>, он вполне оценил, что таким образом и можно построить «фигуру всего стихотворения», учитывая принцип «фигура есть единство» и принцип учета соотношения соседних строк; одновременно появляется возможность не прерывать «фигуру» на метрически правильных строках, — поэтому в революционные годы он называет новый способ «непрерывной кривой»<sup>2</sup>; наконец, «непрерывная кривая», кривая Баранова-Рема, обладала и графической наглядностью, выполняя таким образом все требования, которые Белый с самого обнаружения «фигур» предъявлял к инструменту ритмо-семантического анализа<sup>3</sup>. Остальные участники кружка, вероятно, так этого и не поняли; нет сведений и о том, что придуманную им «кривую» вспоминал сам Алексей Баранов, не переживший Гражданской войны. Кроме Белого, о способе Баранова вспоминал Сергей Бобров<sup>4</sup>, для которого изучение стиха

---

<sup>1</sup> См. с. 50 и комм.

<sup>2</sup> Так он назвал главу трактата «О ритмическом жесте» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59).

<sup>3</sup> Поэтому различие между Белым «Символизма» и Белым «Ритма как диалектики», Белым-символистом и Белым-антропософом, часто излишне преувеличивается. Впрочем, начало этой периодизации и мифологизации строящего ее момента «обращения» положил он сам, деля жизнь на «до» и «после» сна о посвящении, который видел под Новый 1914 год (см. письмо Иванову-Разумнику от 1–3 марта 1927 г., с. 501; также в «Материале к биографии...»: Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 6. М., 1992. С. 364; ср. первые строки «Котика Летаева»).

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 5; см. текст письма ниже, комм. к с. 62.

оказалось более устойчивым интересом, чем для большинства участников кружка, но настойчивости не проявил и использовать не стал.

Насколько можно судить, Баранов предлагал только построчную кривую, тогда как большинство кривых, которыми пользуется Белый для интерпретации, это кривые, усредненные построчно; к этому построчному усреднению, по всей видимости, Белый сам пришел в Швейцарии, где они с А.А. Тургеневой окончательно поселились весной 1914 года<sup>1</sup>. В трактате «О ритмическом жесте» он несколько раз еще рисует строчные кривые<sup>2</sup>, а строчную кривую пушкинского «Зимнего утра», как можно судить, он подробно разбирал на лекциях<sup>3</sup>; но и в его практике конца 10-х это единичные случаи, а потом они вообще сходят на нет. Построчная кривая, любопытная при рассмотрении одной строфы, в масштабах стихотворения беспорядочно скачет вверх-вниз, дает бессмысленную «осциллограмму», от которой трудно не прийти в уныние взгляду, ищущему жеста и смысла; строфное усреднение дает лирическому стихотворению в несколько стрóf неповторимую и выразительную фигуру.

Вероятно, именно с применением построчного усреднения был связан момент, когда Белый увидел, что кривая Рема есть «аналогон содержания» и являет «чудо совпадения со смыслом»<sup>4</sup>; для сравнения, 28 января 1912 года, выступая с отчетом о деятельности Кружка в Петербурге, он осторожно говорил только, что метод Баранова «дает восчувствовать что-то основное по отношению к каждому стихотворению»<sup>5</sup>. Восторги Белого перед «чудом совпадения со смыслом», настраивавшие против него академических оппонентов, в текстах революционных лет еще более

---

<sup>1</sup> «По условиям военного времени черновые наброски работ мне пришлось оставить в Швейцарии» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 16); об этих материалах помнила и К.Н. Бугаева: «*собран большой материал вычислений, оставшийся в Арлесгейме (Швейцария)*» (Бугаева К.Н. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества / РНБ. Ф. 60. Ед. хр. 107. Л. 86).

<sup>2</sup> ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 39; РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Лл. 2, 17, 69.

<sup>3</sup> Демонстрационные схемы в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 92, см. комм. к с. 88.

<sup>4</sup> «Ритм как диалектика», с. 62.

<sup>5</sup> Недоброво Н.В. Общество ревнителей художественного слова в Петербурге // Труды и дни. 1912. № 2. С. 23–27.

неумеренны, чем в «Ритме как диалектике»; «мы стоим перед чудом здесь»<sup>1</sup>, восклицает он, или сравнивает чувства интерпретирующего кривую с озарением мистика-исихаста, обширно цитируя св. Симеона Нового Богослова<sup>2</sup>. Однако при всем том усредненная кривая есть простая осмысленная величина — показатель изменения уровня ритмического разнообразия. В статье в «Горне» Белый на примере «Руслана и Людмилы» показывает соответствие повышения ритмического разнообразия содержанию (Пушкин описывает активное движение), не используя «наглядного пособия» кривой, и это просто занимает больше места<sup>3</sup>.

Подробному обоснованию кривой Рема Белый посвящает весной 1917 года трактат «О ритмическом жесте»<sup>4</sup>, начиная рассмотрение метрических единиц с мельчайшей, со слова-стопы (если можно так выразиться, «ритмической», а не «метрической» стопы). Суммируя его рассуждения, можно сказать, что каждая более крупная единица, «монада» более высокого порядка<sup>5</sup>, повторяет устройство этой мельчайшей. Во-первых, русское слово по своей просодической структуре из-за ударения решительно асимметрично; соединение двух слов, которое он, подставляясь термином под критику, называет «диподией», так же будет иметь одну ритмическую вершину — какую, зависит от способа соединения, от «паузной формы»; в качестве частного случая возможны и две равновысокие вершины, как это подразумевается в «метре» (но метр есть частный случай ритма, а не наоборот). Соединение двух диподий, «колон», или «строка», также будет асимметрично, т.е. иметь одну ритмическую вершину; то же относится к соединению колонов в строфу и строф в стихотворение. Где именно эта вершина (или вершины)

---

<sup>1</sup> ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 81.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Лл. 5–7.

<sup>3</sup> *Белый Андрей*. О ритме // Горн. 1920. № 5. С. 52–53.

<sup>4</sup> Начало издано в составе: *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; ср. также: *Торшилов Д.О.* «Ритмический жест»: стиховедческие штудии Андрея Белого революционных лет // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: материалы Международной научной конференции. СПбГУ, 2010.

<sup>5</sup> См. о «порядках» монад «Основы эволюционной монадологии» Н.В. Бугаева, § 12–17.

для строфы, показывает кривая Рема, а для стихотворения — построчно усредненная кривая Рема. У поэта с развитым слухом на ритмическую вершину попадет и содержательный акцент, что не более мистично, чем совпадение в речи логического ударения с силой произнесения.

В печати Белый кратко упоминает кривую Рема в «Жезле Аарона»; там он разбирает тютчевский «Фонтан»<sup>1</sup>. В годы пребывания в революционной России (1916–1921) он постоянно читает публичные лекции и целые курсы по ритмике<sup>2</sup>; приведем несколько цитат из воспоминаний о них:

<sup>1</sup> Скифы. Вып. 1. 1918. С. 201–203.

<sup>2</sup> *Разбор стихотворений был в лекциях:*

— «Жезл Аарона» (24 января 1917 г., см. «Жизнь без Аси», «Себе на память», № 252),

— «Теория знания Штейнера и ритм» у Григоровых (10 мая 1917 г., см. «Жизнь без Аси», «Себе на память», № 267),

— в лекции «О ритмическом жесте» в Петербургском университете на семинарии С.А. Венгерова (14 октября 1917 г., см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л., 1981. С. 54; упомянут в письмах многочисленных присутствовавших, а в «Ракурсе к дневнику» и в «Себе на память» ошибочно отнесен к февралю, времени работы над трактатом);

— «О ритме» в Студии поэтов (июнь 1918 г., см.: «Ракурс к дневнику», л. 93; «Себе на память», № 313);

— «Поэзия слова» в московском «Эрмитаже» (июнь 1918 г., см.: «Ракурс к дневнику», л. 93; «Себе на память», № 314);

— «О задачах науки о стихе» в студии стиховедения в Москве (октябрь 1918 г., см.: «Ракурс к дневнику», л. 96; «Себе на память», № 342),

— «Стиховедение» в Обществе любителей российской словесности (декабрь 1918 г., см.: «Ракурс к дневнику», л. 97; «Себе на память», № 374);

— «Теория художественного слова» в Пушкинской студии в Москве (апрель 1919 г., «Себе на память», № 440).

*Курсы лекций:*

— «Ритмика» в литературной студии московского Пролеткульта (октябрь — декабрь 1918 г.); там же — публичная лекция «Стиховедение», а потом (февраль — апрель 1919 г.) курс «Теория слова» или «Теория художественного слова» (см.: «Себе на память», № 357–369, 404–412; «Ракурс к дневнику», л. 96–99; т. наз. «Краткие биографические записи за 1918–1927 г.», ОР РГБ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 1);

— «Ритмика» или «Проблемы ритма» в петроградском «Доме Искусств» (март — апрель 1920 г.; «Ракурс к дневнику», л. 102 об–103 об; «Краткие биографические записи...», л. 2);

— «Стиховедение» или «Ритмика» в московском ЛИТО Наркомпроса (октябрь — декабрь 1920 г.; см.: «Краткие биографические записи...», л. 2об; «Себе на память», № 639–645).

В Ковно, по дороге в Германию, в 1921 году Белый также читал лекцию «О слове» в Обществе литовских художников «Краткие биографические записи...», л. 2об).

«Доклад был как откровение. Для меня это был вход в мир поэзии. Я почувствовала — до чего мое отношение к стихам до сих пор было просто ребяческим. Теперь этот мир ожил, заговорил, затанцевал — и тютчевский „Фонтан“, и пушкинское „Я помню чудное мгновенье“, и лермонтовская „Русалка“, и другие... Распахнулись жесткие створки стихотворных форм и ожили высокие „Поэтические Смыслы“. Живые танцующие образы двигались вокруг тоже танцующей фигуры лектора, слетали с его жестикулирующих рук, звучали в произносимых им стихах».

Так вспоминала выступление у Григоровых М.Н. Жемчужникова<sup>1</sup>. Вера Булич была на лекции в пушкинском семинарии С.А. Венгерова:

«Черная классная доска, куски мела, ломающиеся в нервных пальцах беспрестанно движущейся руки, и формулы, формулы, формулы..... „Как? <...> Математикой доказывать поэзию?“ <...> или это высшая математика, навсегда для меня недостижимая, или сам Андрей Белый отвлекает мое внимание от сложного вычисления кривой, я перестаю постигать умом и начинаю верить ему на слово. И как не смотреть на него? Маленький, верткий, с вкрадчивыми и в то же время отрывистыми движениями, то сгибающийся и замирающий под какой-то невидимой тяжестью, то перепархивающий своей особенной легкой походкой с места на место, он чем-то напоминает мне птицу или скорее летучую мышь. Общее цветовое впечатление от него — светло-серый, от сияния пушистых, пепельных, полуседых волос над высоким лбом, от непрерывного лучистого тока из почти прозрачных голубовато-серых глаз. <...>

„Ритм, — говорит Андрей Белый, — ритм — душа стиха“. И снова мелькает мел в руке, черная доска поворачивается еще нетронутой в своем ночном глянце стороной, чтобы изнечь под бременем новых белых формул. Он кружится возле нее — он ворожит, колдует, зачаровывает, внушает, убеждает настойчивостью взлетающей руки, горячей проникновенностью голоса, биением своего сердца и сиянием полубезумных ясновидящих глаз. И наконец, как последнее

---

<sup>1</sup> *Жемчужникова М.Н.* Воспоминания о Московском антропософском обществе / Публ. Дж. Мальмстада // *Минувшее: Исторический альманах*. Вып. 6. М., 1992.

заклинание, уже подводя итоги, уже торжествуя победу ясновидящего и яснослышающего над нами, знающими лишь три земных измерения, Андрей Белый читает стихи. Голос его тих и вкрадчив, как его движения, в нем нет ни пафоса, ни металла, ни богатых модуляций звука, его голос тоже бледно-серых пастельных тонов, но это цвет пепла, под которым тлеют угли, — и он творит чудеса, он преобразует стих, вливая в него свое горячее дыхание, созвучное тайной мелодии ритма. Словно хрупкий старинный хрусталь, бережно поднятый осторожной рукой, возносится каждый стих над нами, — и вот слетает тусклая пыль времени, и открываются сияющие грани. Знакомые с детства, заученные наизусть на школьной скамье стихи, привычные и бледные от повторения строки, — неузнаваемо-новыми, яркими образами, полными дыхания, жизни и вдохновения входят снова в мою память, чтобы остаться в ней такими уже навсегда. <...>

Он кончил — и перед нами снова маленький, серый, запачканный мелом человек, который суетится у доски, неловко стирая написанное»<sup>1</sup>.

Мемуаристы отмечают неожиданность проверки «алгеброй гармонии» и вытекающее из нее обновление привычных классических образцов; во время Белого еще не существовало термина «рецептивная эстетика», но то, как он в «Ритме как диалектике» и «Мастерстве Гоголя» понимает существование классического произведения в восприятии последующих поколений, сходно с этим понятием. Слушателям бросалась в глаза его яркая жестикуляция, переходящая в некую пантомиму; «переполнится мыслью все тело мое», писал Белый в революционные годы<sup>2</sup>. Из воспоминаний еще одного зрителя (репортаж в газете «Утро России»):

«Удивительные эти „лекции“ Андрея Белого... Перед вами в глубокой задумчивости прохаживается высокий, бледный и худой человек, простирает иногда вверх руки, и вы чувствуете, как ему мучительно хочется взлететь вверх.

---

<sup>1</sup> Булич В. Четвертое измерение. Памяти Андрея Белого / Публ., вступ. статья Н. Башмакофф // Наше Наследие. 2005. № 75–76.

<sup>2</sup> «Глоссолалия», § 4.



Он говорит с вами, но вы наверное знаете, что это не мешает его глубокой задумчивости и что он говорит скорее сам с собою. Он допускает как будто вас любезно вместе с ним подумать уединенную думу, но вы не успеваете: так стремителен бег его дум и так трудно вместе с ним оторваться от этой земли.

И еще — он говорит о самом трудном: <...> он зовет вас спуститься в те глубины, где зарождается первичный смутный поток образов и где повторяется акт зарождения мироздания из хаоса. <...>

Эти жесты Андрея Белого... они поражают вас прежде всего. Каждый из них — это воплощенная мысль. Мысль в жесте. Разве бедное человеческое слово может вместить то кипение образами, ту внутреннюю динамику творческих взрывов внутри себя, какими переполнен Андрей Белый? Эти жесты — сигнализации, точные и невольные, они возникают и исчезают вместе с возникновением <...>. Так невольно возникают наши жесты, когда мы переходим по узкой перекладине над бездной. И таковы жесты... пляшущих на канате»<sup>1</sup>.

Издательские планы революционных лет были обильны, переменчивы и часто не осуществлялись. Кроме дважды не вышедшего за годы революции и гражданской войны и пропавшего в окончательной редакции «Ритмического жеста»<sup>2</sup>, пропал сданный в «Пролеткульт» для литографирования курс лекций по ритмике<sup>3</sup>; нужно помнить, что в «Ритме как диалектике» Белый излагает темы «Ритмического жеста» весьма конспективно (по его выражению «пропускает перед читателем кинематограф кратчайших

---

<sup>1</sup> М.З. «Творчество мира»: (На лекции Андрея Белого) // Утро России. 4 декабря 1916 г. № 338. С. 6.

<sup>2</sup> Планировалось издание в «Скифах» или в составе «Кризиса сознания» (по первому плану этой книги; см., в частности, письмо Белому Иванову-Разумнику от 29 апреля 1917, с. 102); в 1921 году рукопись пропала у издателя Г.Б. Городецкого (запись К.Н. Бугаевой, РГАЛИ. Ф. 391. Оп. 1. Ед. хр. 66. Л. 1).

<sup>3</sup> Написан осенью 1918 года («Ракурс к дневнику», л. 95; ср. письмо Иванову-Разумнику от 1–3 марта 1927 г., с. 504; объявлялся в списке печатающихся книг в пролеткультовском журнале «Горн»).

характеристик»<sup>1</sup>). На самом деле во время работы над «Ритмом как диалектикой» его исследовательская мысль сосредоточена уже не на самой кривой, но на «средней линии» к ней, на «канате», по которому идет «канатный плясун», как назвал его рецензент «Утра России» и как он иногда называл себя сам<sup>2</sup>.

Строфная кривая Рема — инструмент, действие которого ограничено длиной объекта исследования. Идеальный объект для нее — лирическое стихотворение в 3–8, может быть 10 строф; чем их больше, тем больше вероятность превращения кривой снова в бестолковую осциллограмму. Но в 1910-е годы Белый не разбирает более длинных произведений. Нет точных сведений о его занятиях кривой во время жизни в Германии в 1922–1923 годах и в первые годы после возвращения (1923–1926; хотя в это время он занимается другими стиховедческими исследованиями, в частности, ритмом трехсложников<sup>3</sup>); именно к этим годам должно относиться сетование из письма Иванову-Разумнику «ведь я от „жеста кривой“ уходил годами»<sup>4</sup>.

Возвращение интереса к кривой Рема происходит постепенно; с конца 1926 года Белый начинает заниматься ритмическими кривыми совсем другого рода. В.М. Жирмунский, написавший в критической рецензии на «Ритм как диалектику», что «любая температурная кривая могла бы дать автору такой же повод для столь же блестящих истолкований»<sup>5</sup> (он имел в виду, вероятно, кривую погоды), был бы позабавлен, если б знал, что с сентября 1926 года Белый составлял кривую исключительных погодных и при-

---

<sup>1</sup> «Ритм как диалектика», с. 147. К тому же в начале работы он думал, что «за неделю набросает реферат» (письмо к Иванову-Разумнику от 25 декабря 1927 года, с. 556), т.е. изложит письменно лекцию «Ритмический жест „Медного всадника“», с которой уже дважды выступал, а не будет писать новую книгу.

<sup>2</sup> В «Материале к биографии (интимном, предназначенном для изучения только после смерти автора)», см.: Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальстада // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 9. М., 1992. С. 445.

<sup>3</sup> Доклад в московском Кружке поэтов прочитан 3 января 1924 года; материалы см.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 42 и далее.

<sup>4</sup> Письмо к Иванову-Разумнику от 25 декабря 1927 года, с. 556.

<sup>5</sup> *Жирмунский В.М.* По поводу книги «Ритм как диалектика». Ответ Андрею Белому // Звезда. 1929. № 8.

родных явлений, отмечая их в основном по газете «Вечерняя Москва»; первый раз он счел ее законченной примерно через год, в конце сентября 1927 года, когда послал копию Иванову-Разумнику, но продолжал заметки и потом, еще весной 1928 года (уже после завершения «Ритма как диалектики»), причем привлек для сравнения независимую статистику стихийных бедствий за 1924–1926 годы и вообще пытался критически проверить цифры. «Блестящих истолкований» он делать не стал, понимая недостаточность метода и материала, но остался при убеждении в неслучайности цепочки «случайных толчков»; по общему его выводу, выражающаяся в катастрофах природная активность в эти годы росла<sup>1</sup>. На Рождество 1927 года Белый в удивительном письме кому-то из антропософских друзей<sup>2</sup> утверждает, что «год, каждый год — это упражнение в слухе, в развитии ритма» (ср.: «ритм — ухо в слухе», с. 287) и развивает собственную мифологию годового цикла, синтезированную из наблюдения погоды, астрономических схем, психологической дидактики и воспринятых в полноте образного смысла знаков Зодиака; осмысленность и нравственность поступка, по Белому, зависит от его соответствия годовому ритму. Это «упражнение в слухе», любопытным образом напоминающее «экзамен на слух», который должны были сдать участники «Ритмического кружка»<sup>3</sup>, не прекращалось: в «Ракурсе к дневнику» есть записи: «чувствую слом ритма» (5 сентября 1927 года) или «ощущение нового ритма годин» (13 февраля 1930 года).

В этом же году он чертит еще одну кривую — кривую своей жизни; вероятно, работа над ней началась с исключи-

---

<sup>1</sup> Материалы сохранились (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 99; график «неуравновешенностей в природе» и «Кривая записей ненормальности в явлениях природы от сентября 26 года до октября 27 года» (число ураганов и землетрясений за этот год резко повышается)». Ср. письма к Иванову-Разумнику от 30 сентября — 3 октября 1927 года и от 7–10 февраля 1928 года (С. 540–541, 574; там приведена и часть одной из кривых), также записи «Ракурса к дневнику» об этом времени.

<sup>2</sup> Возможно, С.Д. Спасскому и его жене С.Г. Спасской-Каплун; известна только копия письма, сохранившаяся в архиве М.А. Скрыбиной, в которой адресат (намеренно?) пропущен; имеет хождение под названием «Правда ритмов времени».

<sup>3</sup> «Между двух революций», глава V, главка «Ритмический кружок».

тельно обширного письма Иванову-Разумнику от 1–3 марта, формально являющегося ответом на вопрос об этапах его творчества, а реально — как нередко у Белого, целым трактатом в трудноопределимом созданном *ad hoc* жанре. «Метром», помогающим исчислению «ритма», там служит семилетний цикл. Нужно сказать, что автобиографические материалы Белого, такие, как составленная еще в 1917 году «Жизнь без Аси»<sup>1</sup> или составлявшийся, вероятно, в начале 30-х фундаментальный «Ракурс к дневнику», или даже просто списки читанных лекций<sup>2</sup>, часто удивляют своей табличной формой, разметкой, графами, нумерацией и общим впечатлением какой-то бухгалтерской книги; точнее — они напоминают ту таблицу, состоящую из текста, «слуховой записи» и цифр, которая нужна для построения кривой Рема, будто бы эти материалы составлялись как аналогичные таблицы, необходимые для вычисления ритмической кривой жизни. Впрочем, не зная математического правила для такого «счисления», Белый не стал его насильственно выдумывать и честно приписал на «Линии жизни», что «рельеф ее (высоты и низины) построены из пристального и реального осознания себя<,> *ощущения* в данный период (подъем и упадок *энергии жизни*)»<sup>3</sup>; о пульсации этой энергии говорит и кривая Рема, на которую «Линия жизни» внешне очень похожа. Она начерчена в том же 1927 году и кончается на нем решительным взлетом вверх<sup>4</sup>.

На таком фоне, пока материалы и по природной активности, и по осмыслению мелодии собственной жизни находятся в работе, летом, отдыхая с К.Н. Бугаевой на Кавказе, Белый возвращается к кривым стихотворного ритма русской классики; только на этот раз объект его исследования — уже не короткие лирические стихотворения, но поэмы или баллады. «Но в Грузии Фета не вспомнишь. Кого вспомнишь? Пушкина. <...>

---

<sup>1</sup> ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 31. Ед. хр. 1.

<sup>2</sup> «Себе на память» — РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96.

<sup>3</sup> Цветная копия ее, сделанная рукой К.Н. Бугаевой — экспонат Музея-квартиры Белого на Арбате; издана отдельно вместе с некоторыми сопутствующими документами: *Белый Андрей. Линия жизни* / Отв. ред. М.Л. Спивак, сост. И.Б. Делекторская, Е.В. Наседкина, М.Л. Спивак. М., 2010.

<sup>4</sup> Ср. «Ракурс к дневнику» о 16 октября 1927: «Черчу кривую жизни».

Грузия для пушкиниста...» — говорится в «Ветре с Кавказа»<sup>1</sup>, где описана и вся эта поездка. «Все эти дни — вычисляю ритмический жест; „Медный Всадник“, исчисленный строчка за строчкой, простерт на полу в виде острых зигзагов кривой, занимающей около двух саженей; я же, сев на карачки, вожу по кривой карандашиком; в окнах — лазурное небо; погода — прекрасная: не до нее; ждал ее слишком долго»<sup>2</sup>. В «Ракурсе к дневнику» (л. 129) можно подробней узнать о датах и о «прекрасной погоде»; одновременно речь идет о подготовке к лекциям в Тифлисе в конце месяца:

«4-е июня. Изучаем будущий маршрут. Записан конспект мыслей к тифлисской лекции („Читатель и писатель“) и конспект о „Слове“. <...>

11-е. <...> Работаю над ритмическим жестом Пушкина.

12-е. Ожидают войны. Работа с ритмом. 13-е. Вычисление кривой жеста „Полтавы“. Вечером прогулка по верхней дороге; чудо цвета гортензий.

14-е. Голубые, атласные, лунные ночи; прогулки ночами с К.Н. Ритм „Медн<ого> вс<адника>“.

15-е. Ритм. Жаркие разговоры с К. Н. о русской эвритмии; ее разбор „Бури“ Пушкина и „Телеги“ (фигуры).

16-е. Ритм. Купанье. Сон об Анне Алексеевне<sup>3</sup>. Ритм „Медного всадника“.

17-е. Сны. Исчисляю кривую „Медного всадника“. Беседа с К.Н. об эвритмии.

18-е. Ритм „Медн<ого> вс<адника>“. Беседы об эвритмии. Запись о кривой.

19-е. Беседы с К.Н. о русской эвритм<ии>. Разбор кривой „Медн<ого> вс<адника>“.

20-е. Запись лекционного конспекта.

21-е. Чудная погода. Готовлюсь к лекциям».

Лекция «Читатель и писатель» состоялась в Тифлисе 28 июня; о ее содержании можно узнать в «Ветре с Кавказа»<sup>4</sup>, но связанными с нею мыслями — о «социальном заказе» и о коллективе-народе как источнике «звука» вдохновения — полон и «Ритм как диалектика»; просветительская

<sup>1</sup> М., 1928. С. 61.

<sup>2</sup> Там же. С. 148.

<sup>3</sup> Матери К.Н. Бугаевой.

<sup>4</sup> Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 149.

и народническая апология литературы более невозможна, требуется другая, причем доходчивая даже для мыслящего себя пупом земли мещанина-буржуа и одновременно для новоявленного и по сути весьма с ним схожего советского обывателя, «пригодная для трамвая» (выражение из «Ветра с Кавказа»). Трамвай активно вытеснял в это время последних извозчиков, а Белый едва не погиб под ним прошлым летом, 13 августа 1926 года; он говорил, что, сбитый трамваем, продемонстрировал способности эквилибриста и «канатного плясуна» и, уже падая, машинально повернулся так, чтоб упасть мимо рельсов<sup>1</sup>. Вместо второй планировавшейся лекции «О слове»<sup>2</sup> были прочитаны две:

---

<sup>1</sup> «Он <...> снова припоминал, что, получив сзади в плечо сильнейший толчок и увидев, как на него бешено мчится нечто огромное, сделал отчаянный поворот и подпрыгнул, с целью — именно с целью (Б.Н. это подчеркивал) — отброситься в сторону. Когда об этом рассказывал, то трудно было решить, что для него тут существенней: то ли, что спасся от (может быть) смерти, или же то, что поймал в себе глубочайший бессознательный жест» (*Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001. С. 63).

<sup>2</sup> По всей видимости, ее набросок с заголовком «Мир в капле воды», сохранился в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 88. Л. 60.

«Поэзия, как волна моря жизни. Стихотворная строчка, как капля воды. Микроорганизмы поэзии. Стихотворная строчка под микроскопом. Ритм, как вселенная. Слово, как клеточка этой вселенной. Эмбрионы будущей словесной культуры под микроскопами современного стиховедения. Процессы организации в слове. Деление клеточек слова. Организованная словесная ткань. Кариокинетическое размножение словесного знака и передача наследственности. Ритм, как наследственность. Метр, как форма, трансформизм. Сравнительная анатомия ритма.

Современное состояние стиховедения. Примеры экспериментального метода. Поэзия и статистика, о ритме стихов и о ритме эпох. Себя не осознавшие ритмы. Себя осознавшие ритмы. Слово, как самородок (золотая валюта). Подмена словесных знаков. Система бумажного обращения слов и утрата валюты. Банкротство бумажного слова. Проблема дыхания и интонации. Тоническое стихосложение. Восстание звучащего слова. Неисчерпаемые возможности поэзии будущего».

План не датирован, по форме похож на многие планы лекций Белого, не может относиться к другим лекциям; в нем явно прослеживаются темы «Ритма как диалектики» (биология, трансформизм, тоника, апелляция к дыханию и звучащему стиху) и «Истории становления самосознающей души», над которой Белый работал перед этим, в 1926 году («ритм стихов и ритм эпох», «себя осознавшие ритмы»).

«Личность и поэзия Александра Блока»<sup>1</sup> 30 июня и «Ритмический жест „Медного всадника“» 2 июля.

Что касается содержания лекции, то знакомое нам по «Ритму как диалектике» зерно интерпретации «Медного всадника» было готово уже в Цихис-дзири в июне, в самом начале работы с поэмой. Об этом свидетельствует шуточный обзор в письме Иванову-Разумнику от 20 июня (с. 521):

«Последние дни потрясаюсь „Медным Всадником“; и — „ритмическим жестом“; я вычислил ритмический жест „Всадника“ и при помощи его разглядел такие штуки у Пушкина, что ахнул. Между прочим, — один из моих подглядов при помощи жеста: „Медный Всадник“ не Петр, а Николай 1-й; наводнение, вероятно, — декабрьское восстание, а „Евгений“ распропагандирован Евгением Онегиным, декабристом; их познакомил Езерский (из „Родословной моего героя“); гигант на бронзовом коне — Николай на Сенатской площади; а безумец, снимающий картуз перед ним, — Пушкин-камер-юнкер. Все это не ново в историко-литературном разрезе; но все это ново и полно значенья для меня, поскольку я это вынул из разгляда „жеста“: непременно Вам его покажу!».

Содержание тифлисской лекции Белый излагает и в «Ветре с Кавказа» (с. 194–197), но там оно настолько близко к «Ритму как диалектике», что создается впечатление, будто пересказана уже именно книга (над «Ветром с Кавказа» Белый работал весной 1928 года, непосредственно после «Ритма как диалектики»).

Мысли из области его «экспериментальной эстетики» не оставляли Белого и в продолжении поездки; в их терминах он описывает поразивший его Казбек:

«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; в ее горние недра слепительным вспрыгом ряд ясных зигзагов взлетел, пересекшись в целое»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Материалы изданы: *Белый Андрей*. Конспект введения к лекции «Блок» (Тифлис, 1927 г.) / Вступление и публикация Н.В. Котрелева // Наше наследие. 2005. № 70–75. С. 103–111.

<sup>2</sup> Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 242.

Сходны с восприятием Казбека акварели Белого этих лет, на которых он рисует кавказские горы<sup>1</sup>: 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*, но *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.

Встречу с «ритмическим жестом» Казбека Белый называет ключевым событием года и в письме Иванову-Разумнику от 23 октября (с. 543–550), когда он уже в Кучине вернулся к работе с «Медным всадником» (по «Ракурсу к дневнику»: 22 октября — «проверка вычислений „Медного всадника“ — 22 октября, «вычисления „Всадника“ — 24-ое). Тема «ритмического жеста» всплывает в письме несколько раз, лейтмотивом удивительного этюда, сплетенного из всевозможных, иногда нарочито незначащих рассуждений; чаще Белый говорит в этом письме о ритмическом жесте судьбы, называя так то бытовую сценку чаепития, то решение остаться в России и встречу с К.Н. Бугаевой, а в конце письма следует обширный этюд из области природных аномалий. Согласно «Ракурсу к дневнику», за неделю до этого, 16 октября, Белый «чертит» кривую жизни, а 21-го — «кривую аномалий». Получается, что на итоговую форму этих двух «кривых» натолкнула Белого кривая Рема.

Весь конец октября Белый занят пересчетом кривой поэмы, а 29-го повторяет доклад с тем же названием, что и в Тифлисе («Ритмический жест „Медного всадника“») на заседании «Никитинских субботников»; так называлось и издательство, которое должно было издать книгу (до этого в нем вышло несколько книг Белого). Об этом докладе сохранилось довольно много информации, — о чем, возможно, стоит даже пожалеть, потому что сам Белый характеризовал день как «ужасный»<sup>2</sup>;

---

<sup>1</sup> Публиковались в: Андрей Белый. Александр Блок. Москва / Сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, А.Э. Рудник, М.Б. Шапошников. М., 2005; также: *Ота, Дзётаро*. «У гор — говор: с-л-о-в-о!»: О горных пейзажах Андрея Белого в собрании Российской Национальной библиотеки // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Сост. М.Л. Спивак (отв. ред.), Е.В. Наседкина, И.Б. Делекторская. М., 2008. С. 527–535.

<sup>2</sup> В «Ракурсе к дневнику». В завершение дня: «У Кл<авдии> Ник<олаевны> 2 припадка с дыханием».



сохранилось две версии воспоминаний о нем П.Н. Зайцева, близкого друга, помощника и литературного секретаря Белого этих лет<sup>1</sup>; сохранились и изданы стенограммы прений<sup>2</sup>. На выступлении было тесно, оратору было неудобно, так что он был вынужден прибегать в основном к «голосовой жестикуляции» (выражение Зайцева). В прениях прозвучали и одобрительные голоса, и эпатарующий выпад футуриста Чичерина о давно отжившем свое символизме, и даже произошел некоторый скандал с профессором Московского университета С.В. Шуваловым, близким другом и соавтором<sup>3</sup> организатора издательства и семинара Е.Ф. Никитиной. Белый уже спорил с ним на другом заседании «Никитинских субботников», о «Ревизоре» в постановке Мейерхольда<sup>4</sup>. В ответ на пренебрежительное суждение Шувалова о методе подсчетов и обвинение во внесении «мистики в реалистическую область», в «общей субъективности и импрессионизме»<sup>5</sup> Белый «взвился и, струя голубые молнии

---

<sup>1</sup> *Зайцев П.Н.* Воспоминания. М., 2008. С. 88–90; *Зайцев П.Н.* Андрей Белый и «Никитинские субботники» / Публ. В.П. Абрамова // Литературное обозрение. 1995. № 4–5 [252]. С. 125–127.

<sup>2</sup> Изданы Д.М. Фельдманом в составе послесловия к публикации: *Зайцев П.Н.* Андрей Белый и «Никитинские субботники» // Литературное обозрение. 1995. № 4–5 [252]; послесловие — с. 128–134.

<sup>3</sup> *Никитина Е.Ф., Шувалов С.В.* Поэтическое искусство Блока. М., 1926; *Они же.* Беллетристы-современники. Статьи и исследования. Вып. 1–4. М., 1927–1930.

<sup>4</sup> См.: *Фельдман Д.М.* Послесловие // Литературное обозрение. 1995. № 4–5 [252]. С. 128–130.

<sup>5</sup> Отрывки выступления Шувалова по стенограмме: «стопа, все-таки, есть стопа, и когда Б. Н. начал подводить свое основание, свой рисунок, может быть, это и правильно, Но я не могу согласиться. Я лично считаю это несостоятельным <...>. Я должен сказать, что Пушкина по этому методу, я принципиально не могу принять — по Вашему — мистически. Может быть, мистики тут нет, но все могут подтвердить это впечатление <...> Теперь еще некоторый вопрос, который, по-моему, имеет значение. Известно, что на самом деле, строфы имеют то значение, которое им придается, так что прием Б. Н. и то влияние на часть ее — это вызывает некоторое сомнение. По системе Б. Н. такое произведение реалистического писателя открывает ритмическое произведение и разрывает его на строфы, создавая источник споров, а также мистику в реалистической области. <...> Мне кажется, имеет значение не мистическое разделение строфы, а что-то другое, и таким путем подходить не приходится» (*Фельдман Д.М.* Послесловие. С. 131). Шувалов, таким образом, отождествлял традиционные школьные понятия «стопа» и «строфа» с «реалистическим методом в литературе», что в эти годы уже могло иметь политические коннотации, а любые попытки их осмысления (Белый осмысляет «стопу») или даже просто употребления слова в другом смысле («строфой» он, вероятно, на докладе для простоты называл отрывки, на которые поделил «Медного Всадника») — с «мистицизмом».

и мечи»<sup>1</sup>, ответил гневной тирадой, заканчивавшейся «говорить и думать так могут только тупицы». Шувалов, по воспоминаниям Зайцева (в стенограмме эпизод не отражен) обратился к председательнице собрания с осторожной констатацией, что теперь один из них двоих, он сам или Белый, должен покинуть собрание. Прежде, чем Е.Ф. Никитина сумела смягчить ситуацию, Белый, «весь тигровый <...> с глазами, мечущими молнии»<sup>2</sup>, подтвердил, что один должен удалиться, да так, что удалился, протискиваясь через толпу в общем молчании, Шувалов. Белый сразу стал извиняться перед Никитиной, а потом отправил Шувалову письмо с извинениями, но и с требованием «или не возражать, или возражать по существу»<sup>3</sup>. Инцидент, конечно, повлиял на запальчивость, с которой Белый спорит в «Ритме как диалектике» с профессорами, причем не только с «профессором Шуваловым», но и особенно с В.М. Жирмунским, которого тоже несколько раз иронически величает «профессором».

Сочувственными, как можно понять по стенограмме, были выступления писателя С.М. Беляева, помнившего о близкой Белому теории контрапункта С.И. Танеева<sup>4</sup>, пушкиниста Д.Д. Благого, высказавшегося даже с некоторой восторженностью, и в особенности В.В. Вересаева, однозначно поддержавшего интерпретацию Белым жизни и творчества Пушкина<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Зайцев П.Н.* Андрей Белый и «Никитинские субботники». С. 127.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 127–128; *Зайцев П.Н.* Воспоминания. С. 620 (в составе комментария).

<sup>4</sup> См. комм. к с. 34, 65.

<sup>5</sup> *Фельдман Д.М.* Послесловие. С. 131–132. Выступление Вересаева по стенограмме: «Я не согласен с С. В. (Шуваловым. — Д.Т.) по поводу подсознательности. Все то, что говорил Б. Н., вполне доказательно и ценно. Перспективы личности велики. Традиция сознательности не в том, чтобы делать значительные надстройки, и мысль, которая высказана, особенно важна в отношении Пушкина, потому что у него труднее всего выявить и не только подсознательное. Пушкина чем больше читаешь, тем он непонятнее, тем более противоположностей. И все чаще создается впечатление, что он писал для себя, а не для других. Но, конечно, очень важно знать, как он сам это понимал и как мы это понимаем. И вот то, что наметил Б.Н., является делом огромной важности. Например, в „Медном всаднике“ очень важно, как Пушкин определяет Петербург, и прежде всего, это очень важно в отношении личности поэта, потому что таким путем вскрываются те затаенные настроения, которые он считал нужным скрывать. Но что касается мистики, как здесь говорили, и что эти данные могут быть доказаны мистическим путем, но тут никаких мистических надстроек нет»; и в конце о том, что метод Белого «сулит огромные завоевания».

Книга, тем не менее, должна была выйти в издательстве «Никитинские субботники», и эта договоренность сохранялась весной 1928 года и была подтверждена письмом Е.Ф. Никитиной 23 апреля<sup>1</sup>; 20 июня Белый жаловался Зайцеву на неполадки с изданием<sup>2</sup>; в конечном счете, скорей не столько из-за скандала с Шуваловым, сколько из-за того, что «издательство полагало, что А. Белый напишет популярный учебник по стиховедению для начинающих поэтов и для школьников старших классов, а новая работа Бориса Николаевича была рассчитана на эрудированных специалистов»<sup>3</sup> (да к тому же спорна), в сентябре рукопись была взята из «Никитинских субботников» и передана в октябре в издательство «Федерация»<sup>4</sup>, где и вышла в 1929 году. С некоторыми деталями можно познакомиться по изданным письмам Белого в издательства<sup>5</sup>.

5 ноября 1927 года (согласно «Ракурсу к дневнику»), через неделю после выступления, Белый начинает работу над текстом книги для «Никитинских субботников» и пишет ее два месяца; 23 декабря, согласно «Ракурсу к дневнику», она была закончена, а 25-го Белый читал отрывки из нее друзьям; в тот же день он так описывает работу над книгой в письме Иванову-Разумнику (с. 556):

«...Спешно должен был окончить мою работу *«Ритмический жест и „Медный Всадник“*». Сжимал где мог, а все-таки получилась рукопись в 150 страниц; и не это главное, а то, что я должен был заново критически анализировать весь мой метод, прежде чем подать его публике; и в том, как подать, и что выбрать, что опустить, все это были для меня *вопросищи*, взывали к перечтению всяких метрик,

---

<sup>1</sup> ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 21. Ед. хр. 3. Никитина писала, что издаст осенью.

<sup>2</sup> Зайцев П.Н. Воспоминания. С. 412.

<sup>3</sup> Зайцев П.Н. Андрей Белый и «Никитинские субботники» // Литературное обозрение. 1995. № 4–5 [252]. С. 126. В самом деле, в ближайшие годы «Никитинские субботники» издали «Основы стиховедения» А.В. Артюшкова (1929) и «Введение в стиховедение» Арсения Альвинга (1931).

<sup>4</sup> «18 октября. Принята в Федерацию» „Диалектика ритма“. <...> 27-е. Договор с Федерацией» (Ракурс к дневнику).

<sup>5</sup> Переписка А. Белого с советскими издателями и писателями в 1920–1930 / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 15. М.; СПб., 1994. С. 348–353.

„жирмунских“ и „томашевских“<sup>1</sup>; ведь я от „жеста кривой“ уходил годами; и лишь случай свел с кривой „Всадника“; когда меня попросили записать реферат, я думал, что это работа недели; а вышла работа 2<-х> месяцев; да и наконец самая кривая „Всадника“, я ее считал, пересчитал, пере-пере-пере-считал; все в ней требует величайшей точности: 1) в самих действиях с числами (иногда несколько дней вылавливал по малюсенькой ошибке), 2) в установлении принципа разбиения на отрывки (окончательная установка текстовых групп), 3) в проверке *слуховой* записи (чрезвычайно трудной, в поэме); вещи, о которых и не подозревают „профессора“, пригвождали меня к цифрам и проблемам на недели; например: ужасные спондейные формы; или вопросы о „*мимикрии*“ полуспондеических форм, поправочные коэффициенты на разрывы строк (о „*enjambement*“) номенклатуры-то нет; приходилось самому, одному, и ставить, и разрешать проблемы слуха; и разрешать „*скрупулёзно*“: словом — не спал, не ел, похудел, отошал, ослабел; наконец впал в ту сонную одурь, при которой силы хватало лишь на текст работы, отваливаясь от которой, впадал в *прострацию*».

Из трудностей, вызвавших «пере-пере-пере-счисление» кривой, о котором говорит Белый (в самом деле, сохранились четыре редакции расчета «Медного всадника»<sup>2</sup>), остановимся на второй: как говорилось выше, усредненная построфно кривая Рема — инструмент, не слишком подходящий для анализа поэм; даже при их строфическом строении (а «Медный всадник» астрофичен) она превратится в бессмысленно пляшущую осциллограмму. С астрофичностью поэмы Белый борется, вводя свои «строфы» (против которых, в частности, протестовал Шувалов) — те 55 отрывков, на которые разделена поэма для «кривой „В“». Делая это, он имеет в виду, что строфа русской классики — не набор слогов и рифм (единица «метра»), но, как правило, выразительное единство высказанного или описанного со звуковой организацией,

---

<sup>1</sup> По «Ракурсу к дневнику» можно проследить их чтение: 7 октября — Томашевского, 11 — Шенгели, 25 — разные книги (вероятно, по собственной стиховедческой библиографии, — РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 82), 7 декабря — Жирмунского.

<sup>2</sup> См. комм. к с. 122.

единица выражения и «ритма», — а тогда мы вполне вправе искать таких же единиц, демонстрирующих «единство логическое, сюжетное и изобразительное» или «единство мысли, образа, сюжета, грамматической и мелодийной целостности» во внешне астрофических произведениях. На них он строит «кривую „В“», но «проблема осциллограммы», не дающей осмысленного жеста, таким образом не решается. С ней можно бороться, надстраивая еще один этаж усреднения — для чего мы объединяем отрывки в «главы», более-менее совпадающие с красными строками Пушкина (но вовсе не выведенные из них<sup>1</sup>), и получаем более выразительную «кривую „Б“»; и наконец, над ней можно надстроить еще более короткую и выразительную «кривую „А“», безусловно дающую простой и понятный «жест». Но тогда, если мы оперируем уже целым веером сужающихся и расширяющихся кривых, оказывается необходимым поиск их инварианта, оси, вокруг которой происходит эта пульсация. Эту роль и выполняет «средняя линия», или «нормаль», средняя величина ритмического разнообразия для всего произведения в целом (одновременно предел усреднения кривых). Ясно, что в анализе «Медного всадника» уже именно она, а не сама кривая Рема, находится в фокусе внимания Белого и является основой интерпретации поэмы. Она делит произведение на «темы», необходимые для построения «сонатной формы», и позволяет соотносить в «контрапункте» различные места произведения, дает ту возможность «прочитать, разобрать соотношение тем и перечитать в полноте смысла», которая постулирована предисловием к «Кубку метелей». Эта идея восприятия произведения как пересчета тем и модуляций, странная для литературы, для европейской классической музыки обычна. Любопытно еще отметить, что в «Масках», написанных после «Ритма как диалектики», Белый часто дает главам названия по тем же принципам, по которым давал их условным «главкам» и «строфам» «Медного всадника» — иногда запоминающейся цитатой из главы, иногда выразительным фразовым жестом; «Маски», с авторской точки зрения, поэма, и к ее главам относятся те же при-

---

<sup>1</sup> В этом одно из принципиальных и даже непроговоренных расхождений, лежащих в основе критики Ярхо, см. комм. к с. 118.

веденные выше требования выразительного единства, что и к «ритмическим строфам» прочитанного Белым «Медного Всадника».

По «средней линии» с разбивкой на эпизоды выше и ниже ее Белый интерпретирует в 1927 году и «Полтаву»<sup>1</sup>, и «Финляндию» Боратынского, которая, как можно судить по имеющимся материалам, привлекла его особенное внимание. Лекцией о «приемах Боратынского» Белый, как известно из его записей, закончил последний из крупных циклов лекций по «теории слова» революционных лет — 25 декабря 1920 года в Литературном Отделе (ЛИТО) Наркомпроса<sup>2</sup>, а с анализа «Финляндии» начал (сразу после теоретического вступления) схожий с курсами революционных лет цикл лекций «О слове» в ГЭКТЕМАСе (Государственных экспериментальных театральных мастерских) при театре В.Э. Мейерхольда, который взялся читать одновременно с работой над «Ритмом как диалектикой», в ноябре 1927 года<sup>3</sup> (нужно сказать, после завершения работы над книгой, в начале февраля, Белый от этих лекций отказался). В материалах анализа «Финляндии» мы видим даже возвращение к фонетическому анализу, которого он не предпринимал со времен «Глоссолалии» в 1917 году, а также несколько вариантов кривой, как в «Медном всаднике», и деление на неравные «строфы». Смысл «Финляндии» Белый обозначил для слушателей ГЭКТЕМАСа как «горечь невнимаемого»<sup>4</sup>; поскольку финал баллады юного Боратынского о романтическом одиночестве, —

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Лл. 95 и след.; цветная схема там же, л. 108.

<sup>2</sup> *Белый Андрей*. Себе на память // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 13 об (№ 645, приписано: «Курс оборван болезнью: 2 месяца лежал в больнице»).

<sup>3</sup> Предварительные наброски курса: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87; конспект первой лекции: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1340. Л. 1–2; о курсе см. письмо Мейерхольда Белому от 10 октября 1927 г. (издано: *Мейерхольд В.Э.* Переписка. М., 1976. С. 270; ср. издание Дж. Мальмстада в: *Минувшее*. Вып. 9. М., 1992. С. 488), письмо Белого Иванову-Разумнику от 7–10 февраля 1928 г. (с. 568–569), также: *Зайцев П.Н.* Воспоминания. С. 100; и др.

«Финляндию» Белый разбирал на лекции 5 или 12 декабря 1927 года (ср. «Ракурс к дневнику» и «Себе на память», № 916).

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 17.

Я, невнимаемый, довольно награжден  
За звуки звуками, а за мечты мечтами, —

вполне можно воспринять как примиряющий и гармонический, то деталь интерпретации характерна.

Хотя в конце декабря Белый и написал Иванову-Разумнику, что книга закончена, и устроил чтение ее фрагментов друзьям, она была не вполне закончена. В январе дописаны «Приложения» (что следует из даты под ними; первое из них описывает трудности, упомянутые в письме Иванову-Разумнику об окончании книги). Кроме того, он сильно переделал начало книги, устранив то, которое публикуется в настоящем издании в «Приложении», и написав то, которое он читал П.Н. Зайцеву в начале весны и с которым она вышла в свет. Зайцев отреагировал так: «Она мне показалась лишь косвенно связанной с „Ритмом“ <...> Я был не очень уверен, нужна ли эта статья, да еще в таком задорно полемическом тоне»<sup>1</sup>. Детали переделки и перестановки, о которых можно судить (а также история названий книги, насколько ее можно реконструировать), описаны ниже, в текстологической справке, предпосланной комментарию, а здесь можно попробовать проинтерпретировать эту замену.

Устраненное Белым начало («Я бы мог дать ряд школьных определений ритма и метра...») является продолжением того спора, который он вел относительно начала «регистра» («К будущему учебнику ритма»)<sup>2</sup>; дальнейшее — прямая и краткая формулировка теории индивидуального стиля («стиль» — в его словоупотреблении производное уникального ритма<sup>3</sup>) как «аритмологического комплекса», единственного в своем роде фигурно понятного числа<sup>4</sup>, отвечающая и на пре-

---

<sup>1</sup> Зайцев П.Н. Воспоминания. С. 108.

<sup>2</sup> См. комм. к с. 252.

<sup>3</sup> См. начало третьей главы «Мастерства Гоголя», так же рецензию на «Книгу очарований» Ф. Сологуба (Весы. 1909. № 5. С. 82).

<sup>4</sup> «В теории чисел ритм давно вскрыт в формулах, ибо теория комплексных чисел и есть *теория ритма*; а кривая моя, будучи последним предельным выводом *a posteriori*, в этом опытно найденном законе совпадает с математическим велением ритму быть тем именно, чем он становится в кривой» (письмо Иванову-Разумнику от 3 мая 1928 года, с. 596). См. также комм. к с. 27.

зумпции монадологии, и на запросы «экспериментальной эстетики». Но Белый убрал ее и заменил на рассуждения о взаимодействии с читателем, причем написанные именно в расчете на взаимодействие с советским читателем 20-х годов.

Здесь можно вспомнить и о лекции Белого «Читатель и писатель» того же «тифлисского цикла», что и первая лекция о «Медном всаднике», и тему символизма как социального учения из законченного в начале 1927 года трактата «Почему я стал символистом...»; можно связать изменение стилистики начала книги с влиянием Маяковского, о восхищении статьей которого «Как делать стихи» именно в феврале 1928 года свидетельствует Зайцев<sup>1</sup>; «Ритм как диалектика» не только содержит в себе много отсылок к «Как делать стихи»<sup>2</sup>, но и часто перекликается с этой статьей манерой (особенно в начале). Маяковский активно присутствует и в резюме «Ритма как диалектики», данном в «Ветре с Кавказа»<sup>3</sup>.

Теоретически замену можно понять: именно читатели — те «точки фигурного комплекса», «индивидуума-коллектива», которые делают произведение осмысленным и живущим в истории; поэтому отвлеченная формулировка теории «эстетики ритмологического комплекса» была заменена на конкретную попытку запустить механизм ее действия (ведь «рецептивная» эстетика закономерно вытекает из «экспериментальной», развернутой в достаточном социальном или историческом масштабе<sup>4</sup>) и перестать быть «невнимаемым», как Боратынский в финских лесах. Профсоюз «Читпискрит» (читателей, писателей и критиков), как на советском новоязе шутит Белый в «Ветре с Кавказа»<sup>5</sup>, и есть фигурный комплекс в эстетическом и социальном смысле одновременно.

Таким образом, на самом деле закончена книга была, по нашим выводам, в феврале 1928 года. В апреле<sup>6</sup> Белый,

---

<sup>1</sup> Зайцев П.Н. Воспоминания. С. 102. См. подробнее о Маяковском в комм. к с. 20.

<sup>2</sup> См. комм. к с. 20, 23, 24, 32, 70.

<sup>3</sup> Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 194–197.

<sup>4</sup> Ср. комм. о Липпсе к с. 289.

<sup>5</sup> Там же. С. 149.

<sup>6</sup> «Ракурс к дневнику», записи о 18 и 26 апреля. 3 мая пишет Иванову-Разумнику, что на днях сдал ее в журнал (с. 596).



сомневаясь в ее выходе в «Никитинских субботниках»<sup>1</sup>, пишет для журнала «Красная Новь» статью, в которой еще раз излагает теоретическую, научно-методологическую часть «Ритма как диалектики» (окончательное заглавие — «Принцип ритма в диалектическом методе»); правда, «Красная Новь» ее не напечатала<sup>2</sup>.

Однако кривая Рема и ее методологическое обоснование, переходящее в рассуждения о целях и методах науки вообще — только половина содержания книги; другая половина — интерпретация «Медного всадника». Как мы видели, поддержали Белого на докладе в «Никитинских субботниках» пушкинисты, В.В. Вересаев и Д.Д. Благой. Вересаев всячески поддержал внимание Белого к биографическому контексту, в котором писалась поэма. Не возразили они и на прямому трактовку ее исторического — декабристского — смысла, ни даже на анахроническое утверждение «„Медный всадник“ — поэма об Октябрьской революции» (если оно звучало на докладе); в конце концов, сам Пушкин анахронически писал: «Pierre I est tout à la fois Robespierre et Napoléon (la Révolution incarnée)»<sup>3</sup>, — «Петр Великий одновременно Робеспьер и Наполеон, воплощенная революция» (так переводит и выделяет курсивом В.Я. Брюсов в статье о «Медном всаднике»<sup>4</sup>). Д.Д. Благой в те же годы занимался вопросом о Пушкине и декабристах в созвучном с Белым ключе<sup>5</sup>. Вересаев в 20-е годы работал над

---

<sup>1</sup> «Я это делаю, потому что моя книга о ритме в „Субботниках“ отложена в долгий ящик» — то же письмо Иванову-Разумнику. В апреле в ответ на его сомнения Никитина отвечала, что издаст осенью (см. выше).

<sup>2</sup> Опубликована: *Белый Андрей*. Принцип ритма в диалектическом методе / Подготовка текста И. Волкова, М. Одесского, М. Спивак, комментарий М. Одесского, М. Спивак // Вопросы литературы. Март — апрель 2010. С. 246–284 (предисловие: *Одесский М.П., Спивак М.Л.* «Это попытка сказать о жесте ритма вне стиховедческой лаборатории...» Об одной неопубликованной статье Андрея Белого. С. 224–245).

<sup>3</sup> Заметка «О дворянстве» начала 1830-х годов.

<sup>4</sup> *Брюсов В.Я.* Медный всадник. Идея повести // Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова. Пушкин. Т. III. СПб., 1909. С. 459.

<sup>5</sup> *Благой Д.Д.* Миф Пушкина о декабристах. (Социологическая интерпретация «Медного Всадника») // Печать и революция. 1926. № 4. С. 5–23; № 5. С. 15–33. Позднее в переработанном виде статья вошла в книгу «Социология творчества Пушкина. Этюды» (М., 1929).

своим знаменитым сводом материалов «Пушкин в жизни». На протяжении 20-х они выходили отдельными выпусками, и Белый читал их во время работы над книгой<sup>1</sup>. Вересаев, как и Белый, придерживался довольно мрачных воззрений на роль императора в судьбе и гибели поэта<sup>2</sup>.

Модест Гофман писал в 1922 году: «Кто только ни причислял Пушкина к своему лагерю, единомышленником кого только ни перебивал поэт за 85 лет! И это течение, эта тенденция не перестает господствовать в литературе о Пушкине: вчера М.О. Гершензон выдал свою мудрость за мудрость Пушкина, сегодня В.Я. Брюсов своими комментариями убеждает читателя в политическом радикализме Пушкина»<sup>3</sup>. Оба пушкиниста, которым Гофман делает упрек в «присвоении», принципиально важны для Белого, а то, что Пушкин «перебивал единомышленником» всех крупных течений русской мысли, он в докладе «Пушкин и мы» делает как раз основанием своей интерпретации.

Диалог со статьями Брюсова о «Медном всаднике» можно расслышать в нескольких местах «Ритма как диалектики»<sup>4</sup>; тезис о «политическом радикализме» Пушкина Белый даже заостряет.

Хотя Белый нередко высказывался о Пушкине и в ранний период своей деятельности и нередко анализировал его поэзию<sup>5</sup>, приглашение М.О. Гершензона, с которым его связывали давние дружеские и издательские отношения<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> «Читаем Вересаева выпуски о Пушкине» («Ракурс к дневнику», о 7-м сентября 1927 года).

<sup>2</sup> См. его «Спутников Пушкина» (М., 1937). В «Ракурсе к дневнику» (л. 86 об) Белый вспоминал, что в «Клубе московских писателей» в марте 1917 года они с Вересаевым также оказались левее и революционнее всех остальных участников; Вересаеву он собирался подарить вышедшую книгу (Зайцев П.Н. Воспоминания. С. 122).

<sup>3</sup> Гофман М.Л. Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. СПб., 1922. С. 21.

<sup>4</sup> См. комм. к с. 115, 165, 169, 174.

<sup>5</sup> См. концепцию «двух путей русской поэзии» в статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905), разбор образности в «Пушкин, Тютчев и Боратынский в зрительном восприятии природы» (1916), аллитерации в «Жезле Аарона» (1917), ритмической кривой многих стихотворений в «Ритмическом жесте» (1917).

<sup>6</sup> См.: Переписка Андрея Белого и М.О. Гершензона / Вступительная статья, публикация и комментарии А.В. Лаврова и Джона Мальмстада // In memoriam: Ист. сб. памяти А.И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 231–276.

выступить с докладом о Пушкине в Государственной академии художественных наук (одним из руководителей которой был Гершензон), побудило его взяться за наследие Пушкина заново и более системным образом. О январе 1925 г. Белый вспоминал: «Помнится, этот месяц перечитывал книга за книгой Гершензона»<sup>1</sup>; далее: «Перед самой смертью Гершензона, — бываю у него, читаю ему отрывки „Москвы“. Он упрасивает меня прочесть лекцию о Пушкине. Работаю над Пушкиным»<sup>2</sup>. Лекция состоялась 11 февраля 1925 года (потом Белый повторил ее еще дважды<sup>3</sup>), а Гершензон скоропостижно скончался 19 февраля.

В целом литературовед Гершензон расценил доклад Белого как чересчур научный, литературоведческий, и после лекции советовал ему больше отдаваться фантазии, «не робеть перед пушкинистами» и «быть Андреем Белым»<sup>4</sup>; Белый, наоборот, оценил в этот раз пушкинистику Гершензона как слишком эссеистическую (его исследования — «больше поэма о Пушкине, а не итог изучения стиля и образов»<sup>5</sup>).

В основе лекции Белого — резко подчеркнутая триадическая схема: в «тезе» мы имеем Пушкина — питомца классицизма XVIII века, Пушкина-француза, Пушкина-вольтерьянца, иначе говоря, то, что для Пушкина было прошлым; в «антитезе» — Пушкина-реалиста, Пушкина-русского, взятого вместе с последующим периодом истории русской литературы и общественной мысли, с народничеством и революционерами-демократами; то, что для Пушкина было будущим. В «синтезе» — то, что является настоящим и будущим для Белого: «вновь воскресает непонятый Пушкин, сливая антитезу и тезу. Мы начинаем разгадывать Пушкина»; название лекции «Пушкин и мы» можно понять и в том смысле, что русский символизм пробовал синтезировать наследие русской литературы и критики второй половины XIX века с более древними и традиционными

---

<sup>1</sup> Ракурс к дневнику. Л. 120.

<sup>2</sup> Там же. Л. 120 об. О непосредственных отсылках к книгам Гершензона см. комм. к с. 268, 270, 271, 276.

<sup>3</sup> См. справку в начале комментария.

<sup>4</sup> Из некролога Белого Гершензону, напечатанного в: Россия. 1925. № 5 [14]. С. 253.

<sup>5</sup> Там же. С. 250.

художественными ценностями. Одновременно Белый таким образом развивает свое представление о раскрытии произведения как действующей силы в поколениях читателей, что вписывает произведение в исторический процесс, который и раскрывает его настоящий, часто неведомый автору смысл, существующий именно и только в таком виде (как в последней главе «Мастерства Гоголя»).

По Белому, для Пушкина «тезы», классициста и «вольтерьянца», которому даже в 1830-е годы изящные безделушки французского александрийского стиха милее всего «новомодного», Пушкин «антитезы», автор «Пророка» (понятого как манифест, направленный против императора, империи и *стиля ампир*), воспевавший «перед гумном соломы кучи» и сочинивший первые русские истории о *маленьком человеке* — губителен; Пушкин «антитезы» для Пушкина «тезы» есть смерть и «труп в пустыне» (из «Пророка»). Можно проследить, с одной стороны, как «триадическая» интерпретация Пушкина связана у Белого даже на лексическом уровне с розенкрейцерской формулой «*Ex Deo nascimur, in Christo morimur, per Spiritum Sanctum reviviscimus*»<sup>1</sup>, которую он в предшествующие годы (революции и Гражданской войны) часто ставит на ключевые места в своих произведениях<sup>2</sup>, а с другой, как она видоизменится потом в «Мастерстве Гоголя» в концепцию «трех фаз Гоголя» и «расщепа» автора на «Гоголя», произведения которого живут в поколениях, и «Никошу», не понимающего их смысла, страшящегося их и гибнущего. Но вернемся к «Медному всаднику».

В 1927 году Белый обратился к поэме, с которой уже не раз вступал в диалог. Возвращается он к «Медному всаднику» через тему Петра, разбирая сначала отрывки из «Полтавы» с его участием; во время работы над книгой он разбирает и «Пир Петра Первого», самое светлое из пушкинских стихотворений на петровскую тему, которым Пушкин открыл, как добрым предзнаменованием, первый номер «Современника». Стихотворение это вообще даже не-ямбическое, в отличие от подавляющего разобранных Белым по способу Рема с 1912 по 1930 год; тем не менее,

---

<sup>1</sup> От Бога родимся, во Христе умираем, чрез Святого Духа воскресаем.

<sup>2</sup> См. комм. к с. 271.

в процессе работы над петровской темой было разобрано и оно.

В 1907 году, в статье «Иван Александрович Хлестаков»<sup>1</sup>, Медный всадник у Белого — еще безусловно положительный образ. Его антипод «Хлестаков» — это «вечное марево, окутавшее серой дымкой Россию <...> и больше всего град Петров». Этому «нечистому» туману всадник противопоставлен как «грозное предостережение» и благородная надежда на свободу:

«Медный всадник вздыбился конем над скалой, чтобы перебросить Россию через бездну на новую скалу новой жизни, но встали тени, оплели коню ноги.

И Медный всадник века тут стоит в застывшем порыве среди нечистых сетей тумана. О, когда же, когда же рассеются тени — котелки, перчатки, трости, орденские знаки, собравшиеся гурьбой вокруг него, чтобы затопить туманом!

Когда же слово покроет „писки“ „нежитей, недотыкомов, чертяк“, и взлетит Россия — Медный всадник — в голубую свободу безоблачной лазури?

А пока — ужас, ужас...»

Ландшафт романа «Петербург» уже вполне можно узнать в этом описании; но образ Всадника в «Петербурге» меняется. Можно спорить о его толковании, встраивая его в ту или иную из существующих трактовок романа; во всяком случае, Петр, «Медный гость» — страшный, но далеко не самый противный из персонажей, населяющих кошмарную фантазмагорию романа. Он несет безумие Дудкину, он несет смерть Липпанченко; он вообще несет смерть: «Ничего, потерпи, умри», — говорит он Дудкину, осознающему жизнь поколений как бесконечное убежание Евгения от его «тяжелозвонкого скаканья»; он нарочно слит Белым с другой пушкинской ожившей статуей, с увлекающим дон Гуана в ад Командором из «Каменного гостя», отчего именуется и «Медным гостем»; он раскален, как выходец из ада, он вообще собутыльник проклятого навеки капитана «Летучего голландца»; но, справедливо карая Липпанченко и Дудкина, он все же очищает свой город от «нечистого тумана» — или это только кажется обезумевшему террористу?

---

<sup>1</sup> Столичное утро. 1907. № 117. 18 октября.

Образ «Медного гостя», синтез Командора и Медного всадника, получил у Белого развитие; в «Лекциях о Блоке», составленных примерно в середине 20-х, в период переработки «Петербурга» для сцены и пушкинской речи. Лекции содержат интерпретацию творческой биографии Блока целиком, — так же, как в пушкинской речи сделана попытка проинтерпретировать целиком творческую биографию Пушкина. Гибель поэта в «Лекциях о Блоке» также связывается со встречей с «Командором» (образ которого отсылает одновременно к блоковским «Шагам Командора»), который оказывается одновременно «Мстителем» и «Настигающим Всадником»<sup>1</sup>. Лекции в значительной степени написаны как центон из блоковских цитат (так же, как и бóльшая часть приложения «Пушкин и Петербург» — центон из пушкинских писем) и целое творчество Блока разложено в ней на взаимодействие двух тем в «сонатной форме» (хотя прямо она там не названа). Эти темы на антропософском языке (лекции предназначены для антропософов) названы «люциферическим» и «ариманическим» двойником единого лирического героя, претерпевающими многие превращения; «Командор», «Медный гость», «Мститель», «Возмездие» — одна из метаморфоз люциферической половинки. И наоборот, одна из метаморфоз ариманического двойника походит на испуганного «маленького человека»<sup>2</sup>; однако в конечном счете обе расцениваются как обманчивые и возникшие в результате ошибки. В лекции «Пушкин и мы» мы обнаруживаем намек, что «Командор», он же «Черный человек» Моцарта — это тот же персонаж, что серафим, убивающий поэта в пустыне, чтобы превратить в пророка; это персонаж-посвятитель<sup>3</sup>, убивающий в посвящаемом «маленького человека», «Ивана Иваныча», как иногда называл

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 53 и далее.

<sup>2</sup> «Суженное, сморщенное, разлагающееся личное „Я“, привязанное к блоковским стихам «Сижу за ширмой... У меня, такие крохотные ножки, такие ручки у меня, такое темное окошко... я влюблен в мою морщинистую кожу...» (Там же. Л. 52 и далее; стихотворение Блока «Иммануил Кант»).

<sup>3</sup> См. подробнее комм. к с. 276.

его Белый<sup>1</sup>, или ту половину поэта, которая «ничтожней всех из детей ничтожных света», пользуясь словами неоднократно процитированного в «Ритме как диалектике» стихотворения. «Иван Иванович», маленький человек — имя и отчество Коробкина, главного героя собственных романов Белого этих лет.

И наконец, никакой двусмысленности в оценке «Всадника» нет в «Ритме как диалектике». Белый 1927 года целиком и полностью на стороне Евгения, без всяких оговорок и без единого исключения, и даже (в данном случае) без всякой «диалектики», подразумевающей взгляд с двух сторон или констатацию музыкальной взаимозависимости двух «тем» произведения друг от друга, или принцип «двойничества», примененный в «Лекциях о Блоке». Если в «пушкинской речи» Белый еще вспоминает четверостишие из «Полтавы»:

Выходит Петр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен,  
Он весь, как божия гроза, —

цитируя и «он ужасен», и «он прекрасен», то в «Ритме как диалектике» при разборе «Медного всадника» мы видим только повторяемое раз за разом «он ужасен» (взятое из «Ужасен он в окрестной мгле...»); пускай это оправдано тем, какова встреча Всадника с Евгением в этой поэме, но Белый, например, не слышит ни малейшего величия и в строках о непреклонности Всадника перед стихией («кумир на бронзовом коне»); «кумир» этот — либо ужасный Рок, либо «фикция, в действительности гоняющаяся за обывателями» («Иванами Иванычами»)<sup>2</sup>. Хрестоматийное романтическое сравнение Петрова коня с Россией, в котором

---

<sup>1</sup> «Ритм рождает первейшую интерпретацию темы „заказа“; в нем — нет личных штампов, „Ивана Иваныча“; в образе, в краске — наросты, суженье, оличенье (и искажение) темы заказа; поэт окрыляется ритмом; как тем, что ему посылает мандат, и неважно, что в древности этот мандат коллектива в поэте считался за крылья „Пегасовы“» (Ветер с Кавказа. С. 195–196). Раньше «Иван Иваныч», заурядный человек, появляется во многих статьях, вошедших в «Арабески» (*Белый Андрей*. Арабески. М., 1911. С. 24, 337, 394, 496–497).

<sup>2</sup> См. с. 152.

Брюсов, например, слышал рассказ о ее спасении всадником от неминуемой гибели<sup>1</sup>, Белый в «Ритме как диалектике» настойчиво трактует как пытку (подобную пытке Коробкина в недавно законченном первом томе «Москвы»). Наконец, даже в гимне Петербургу («Люблю тебя, Петра творенье...», «Красуйся, град Петров, и стой...»), который вообще можно принять за нейтральное отступление или за подготовку путем контраста сцены наводнения, Белый слышит то «злую иронию», то «ретиорику стиля ампир», то «бред „страшной поры“», а может и вообще дань николаевской цензуре. Короче, на этот раз, забывший о литературной условности и охваченный сочувствием к Евгению и «Иван Иванычу» автор «Петербурга» не сделал вообще ни одной уступки петербургскому классицизму и петербургской империи, и ему во всех отношениях отвратителен Петр, «Всадник», «герой» в смысле героя литературы придворного классицизма и романтизма.

Именно Евгений, «маленький человек», все время сближается в «Ритме как диалектике» с автором, с поэтом (он и был поэтом в одной из ранних редакций, чего Белый не знал), и с Пушкиным, автором поэмы, откуда и вытекает равенство «Всадник — не Петр, а современный автору поэмы император», поддержанное Вересаевым. Мы вольны экстраполировать это равенство и дальше, на автора интерпретации и его время, то есть на дальнейшее развитие того исторического конфликта, который схвачен в поэме; в литературоведении Белого это правомерно, потому что настоящий смысл произведения разворачивается исторически и фиксируется исследователем именно в восприятии поколений читателей, — пускай «субъективном».

О понимании Белым ритма в истории можно сказать многое. Изданная часть его «Истории становления самосознающей души» содержит главку «О ритме»: ритм, принцип развития и метаморфозы индивидуума-коллектива, есть и принцип движения души человечества, процесса ее самопознания, который и есть история. Белый не рисовал «кривой» истории так же, как рисовал кривую жизни

---

<sup>1</sup> Брюсов В.Я. Медный всадник. Идея повести // Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова. Пушкин. Т. III. СПб., 1909. С. 460.



и кривые Рема, но иногда рисовал историю в виде горного хребта, формируемого «сейсмическими толчками» из глубины<sup>1</sup> (т.е. теми же ритмическими импульсами); иногда он словесно описывал историю как кривую, состоящую из подъемов, «плато», спусков и «долин»<sup>2</sup>. «Ритм эпох» (выражение из «Основ моего мировоззрения», гл. II) подразумевает необходимость их смены, революции (ср. «Историю самосознающей души», гл. «Социализм и математика»); поэтому слова Белого о «ритмическом жесте» революционной России, сказанные в писавшемся в том же революционном году трактате с тем же названием («О ритмическом жесте»)<sup>3</sup>, не совсем метафора. В начале лета 1917 года Белый пишет брошюру «Революция и культура», в которой момент революции, в частности, связывается с моментом истолкования смысла произведений искусства прошлого мимо их буквального смысла и с моментом осознания самой этой познавательной процедуры<sup>4</sup>; «ритм» как способ познания, — объясняет киевская лекция Белого 1924 года «Ритм жизни и современность»<sup>5</sup>, — единственный способ познания настоящего, текущего, того, что еще совершается (дискурсивным способом доступно только прошлое). Этим мыслям вполне соответствует сделанное им через десять лет после революции толкование «Медного всадника» помимо его буквального смысла как рассказа о революционном вскрытии ритма.

После выхода в свет «Ритма как диалектики», летом 1929 года, Белый начинает разбирать ритм еще одной поэмы Пушкина — «Кавказского пленника». После энтузиастического начала («эвритмия показывает глазу то, что обычно слышит ухо, а „кривая“ показывает то, чего ухо

---

<sup>1</sup> См., например, схему 6 культурных периодов, опубликованную на вклейке в: Андрей Белый, Алексей Петровский. Переписка / Изд. Дж. Малмстада. М., 2007.

<sup>2</sup> *Белый Андрей*. Эпопея // Эпопея. № 1. М.; Берлин, 1922. С. 8.

<sup>3</sup> ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. II. Повторены в письме Иванову-Разумнику 17 мая 1917 г. (С. 114).

<sup>4</sup> *Белый Андрей*. Революция и культура. М., 1917. С. 16–17.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 94. Ср.: *Белый Андрей*. Дневник писателя. I. Ритм жизни и современность // Россия. 1924. № 2.

даже не слышит, но что действует»<sup>1</sup>) он начинает испытывать сомнения в «сонатной форме», понятой как разбивка средней линией на темы «верха» и «низа», и постепенно приходит к другому принципу интерпретации, группируя отрывки в темы по степени близости к средней линии; то есть в одну «тему» группируются места, типичные для уровня ритмического разнообразия произведения, а в другую — нетипичные (с чрезмерным или с недостаточным ритмическим разнообразием)<sup>2</sup>, а потом соединяет опыт разбора двух пушкинских поэм и делает вывод, что такое «спиральное» или центростремительное строение ритмики «Кавказского пленника» характерно для молодого Пушкина, а четкое противопоставление ритмики противоборствующих тем, центробежность, стремление к отчетливости (но и к расколу и гибели) — для позднего<sup>3</sup>, вновь сближая изменение ритма с «кривой судьбы»<sup>4</sup>. Белый не довел анализ «Кавказского пленника» до описывающего его текста, но несколько вариантов кривой с описанием предполагаемых тем сохранилось<sup>5</sup>. Выведенная из сопоставления «Кавказского пленника» и «Медного всадника» мысль о центростремительной плавности «ритмического жеста» начального периода и центробежной угловатости и атомарности позднего была затем удачно развернута в «Мастерстве Гоголя», где «ритмический жест» в прозе исследуется не как ритм, а как жест персонажей<sup>6</sup>.

«Ритм как диалектика» по выходе в свет был встречен довольно прохладно: не существовало исследовательского, критического или читательского круга, которому он мог бы быть адресован. Хотя соотношение взглядов и методов Белого

---

<sup>1</sup> Бугаева (Васильева) К.Н. Дневник 1929 года / Предисловие Е.В. Наседкиной, подготовка текста и примечания Е.В. Наседкиной и Е.Н. Щелоковой // Лица. Биографический альманах. № 9. М., 2002. С. 188–189.

<sup>2</sup> Там же. С. 194–196; ср. письмо к Иванову-Разумнику от 19 июля 1929 года (с. 644); см. подробней комментарий к с. 101.

<sup>3</sup> Письмо к Иванову-Разумнику от 19 июля 1929 года (с. 645); см. подробней комментарий к с. 101.

<sup>4</sup> Ср. его замечание о Боратынском на заседании Ритмического кружка еще в 1910 году (с. 232).

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53.

<sup>6</sup> «Мастерство Гоголя», гл. III, глава «Жест со второй фазы».

и русских формалистов — отдельный вопрос, а сам Белый с формалистами полемизировал<sup>1</sup> и с 1920 года вел речь о «преодолении формализма»<sup>2</sup>, само по себе применение расчетов выглядело «формализмом», что в 30-е годы было уже однозначно политическим обвинением. С другой стороны, репутация поэта заставляла академических ученых (или тех, кто хотел выдать себя за таковых) отказывать автору в способностях аналитического мышления, а азартность и запальчивость спора со «стиховедами» и составителями «номенклатур» (которая, как мы показали, была даже нарочно усилена Белым при доработке книги) вместе с краткостью перемешанного с общеметодологическими рассуждениями изложения обоснования кривой укрепляли барьер непонимания. Странники «Символизма» (то есть к тому времени уже почти все профессиональные стиховеды) еще не исчерпали возможностей, открытых им тем, что Белый называл «морфологией» стиха, и не имели никакой потребности в постулированном «Ритмом как диалектикой» переходе к «физиологии» и «эмбриологии».

Не понимал обоснования кривой Рема даже Иванов-Разумник, ближайший друг Белого и во многом единомышленник<sup>3</sup>. Весьма сдержанным и вежливым (по контрасту с эскападой и иронической игрой в фамильярность Белого), но однозначно не принимающим «кривой» был ответ В.М. Жирмунского<sup>4</sup>. Отрицательными, с элементами издевки, были рецензии начинающих советских литературоведов, РАППовца С. А Малахова<sup>5</sup> и впоследствии знаменитого теоретика литературы Л.И. Тимофеева<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Например, в киевской лекции 1924 года «Ритм жизни и современность» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 94. Л. 15).

<sup>2</sup> См. протокол заседания кружка Вольфила «Русская литература XX века» (*Белоус В.Г.* Вольфила. 1919–1924. Т. 1. М., 2005. С. 806–807).

<sup>3</sup> Письмо Иванова-Разумника не сохранилось, известно по ответу Белого от 1 октября 1929 года и комментарию Иванова-Разумника к нему (с. 653 и след.).

<sup>4</sup> *Жирмунский В.М.* По поводу книги «Ритм как диалектика». Ответ Андрею Белому // Звезда. 1929. № 8. С. 203–208.

<sup>5</sup> Схоластика под маской диалектики (о книге А. Белого «Ритм как диалектика») // Печать и революция. 1929. Кн. IX. С. 37–48.

<sup>6</sup> Напечатана в: *Русский язык в советской школе.* 1930. № 1. С. 182–184.

15 и 29 ноября 1929 года «Ритм как диалектика» обсуждался в подсекции теоретической поэтики Государственной академии художественных наук<sup>1</sup>; с основным докладом выступал Б.И. Ярхо; хотя в целом он тоже был против, а в подготовительных материалах не удержался и от бранных выражений, его возражения хотя бы касаются сути дела. Обладая широким филологическим кругозором и будучи сторонником применения точных методов, он не отрицал возможности и полезности построения «кривых», отражающих изменения какого-то параметра художественной формы; но кривая Рема в применении Белого его не убедила. Отдельные замечания Ярхо можно проследить по комментариям<sup>2</sup>, но суть расхождений была теоретической: Ярхо искал какой-либо «закономерности на больших числах», которая бы работала сама по себе, а не только внутри конкретного стихотворения, искал не интерпретации произведения, но, вероятно, историко-литературных законов, т.е. подходил, в терминах Белого, «аналитически» (и именно это считал научным подходом), а не «аритмологически».

Главное, принципиальное возражение Ярхо: «Кривая показывает только изменение. Но здесь главная опасность. Если нет закономерности, то нет возможности доказать связь. В каждой строчке смысл *как-нибудь* меняется; ритм тоже *как-нибудь* меняется <...> форму кривой можно приписать чему угодно»<sup>3</sup>. Его любопытно сопоставить с тезисом Белого: «Вид конструкции, ее непредставимость в среднем <...> и есть знак выражения *в ритме* аритмологической фигурности комплекса чисел, состоящей из так-то на плоскости расположенных частей (всегда *так-то*, а не *как-то*)»<sup>4</sup>. Ответ Белого на «*как-нибудь*» Ярхо — «не *как-нибудь*, а именно *вот так*», т.е. в данном неповторимом единстве формы и содержания,

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания, тезисы доклада Ярхо, многое из подготовительных материалов Ярхо издано: Стих и смысл «Медного всадника» (Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в Государственной академии художественных наук) / Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания М.В. Акимовой и С.Е. Ляпина // *Philologica*. 1998. Т. 5. № 11/13. С. 255–274.

<sup>2</sup> См. комм. к с. 117, 118, 151, 185.

<sup>3</sup> Стих и смысл «Медного всадника». С. 268.

<sup>4</sup> См. с. 85.

тем и ритмов стихотворения, в стилистически уникальной выраженности смысла. Кривая для исследователя и интерпретатора работает в конкретном произведении, и способы взаимодействия повышения и понижения ритмического разнообразия с темами и образами могут быть различны (ср. выводы Белого о двух пушкинских поэмах), но отрицать их наличие и важность так же странно, как отрицать важность разницы колорита или освещения в изображении разных персонажей в живописи (учитывая и то, что она вполне может быть неудачна — в неудачной картине).

С Б.В. Томашевским Белый спорит на страницах «Ритма как диалектики» наиболее серьезно и содержательно. Ответ Томашевского неизвестен; их сохранившаяся переписка начала 30-х годов вежлива и благожелательна<sup>1</sup>, но теоретических тем не затрагивает. Тезис о «скандовке» как основании стиха, вызвавший у автора «Ритма как диалектики» особенно бурную реакцию (и сходный с объяснением наличия в языке синтаксиса правилами пунктуации), Томашевский в позднейших своих работах не повторял. Принципиальное различие так же было теоретическим: для потебнианца и романтика Белого была аксиомой натуральная данность эстетического, его наличие уже в природе<sup>2</sup>, а значит и данность художественного, поэтического и даже стихового уже в языке, до «культуры», понятой как установление и условность, которые, наоборот, элиминируют даже возможность поэтического успеха; ведь в классических, канонизированных формах для Белого поэтический успех тоже зависит от того, удастся ли не являющемуся результатом установления ритму охватить канонический метр. Известный тезис Томашевского «ничего нет в стихе, чего бы не было

---

<sup>1</sup> Лавров А.В. Андрей Белый в переписке с Томашевскими // Лавров А.В. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 473–490.

<sup>2</sup> Ср. обширное рассуждение о единстве природного и культурного в письме Иванову-Разумнику от 24–25 сентября 1926 года (с. 366–370) или описание разных 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» (из «Почему я стал символистом...», § 6).

в языке, кроме самого стиха»<sup>1</sup>, с такой точки зрения — просто условная перестановка границ «языка» (мыслительная операция, вполне аналогичная скандовке), а определение Томашевским стиха как «речи, дробящейся на...»<sup>2</sup> оперирует с результатом, а не ищет генезиса, внутреннего строения и причин действия, о которых скорей могло бы что-то сказать определение типа «речь, складывающаяся из...». А складывается стих из слов (точнее — ударных групп), которые «паузная форма» («тип словораздела») соединяет в большие группы («диподии», «триподии») и далее. Белый в «Ритме как диалектике» несколько раз допускает взаимозаменяемость своего термина «пауза» и стиховедческого «словораздел» (чтобы не дать повода видеть в своей «паузе» имеющую метрическую значимость «паузу» тактовых теорий стиха, например, А.П. Квятковского); но словоупотребление не бывает случайным и они не вполне взаимозаменяемы. Так, «паузную форму» Белый отмечает и в начале стиха, где о «словоразделе» обычно речь не идет, и в начале стихотворения, где речь о нем идти не может. «Паузная форма», «величина, обратная ударению», набор дыхания или его возможность — это, говоря в позитивных характеристиках, специфика конкретной ударной группы в отличие от других возможных, причем разные начальные ударные группы будут давать разные возможности продолжения, построения «диподии» и затем «колона», а «метр» обнаружится только *post factum*.

В дальнейшем вклад «Ритма как диалектики» в теорию стиха постепенно начинает признаваться. «Органическое

---

<sup>1</sup> «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.

<sup>2</sup> «Различие между стихом и прозой заключается в двух пунктах: 1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь; 2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает» (там же, с. 10). Дальше Томашевский, конечно, приводит цитату из «Масок» и утверждает, что это проза, — зная, что Белый был так не считал. Зато под его определение стиха подходит верлибр, которым Белый никогда не писал.

чувство диалектики» Белого отмечал Лотман<sup>1</sup>, давал новое обоснование кривой Рема С.И. Гиндин: «Модель Белого <...> содержит ряд рациональных идей, заслуживающих обсуждения и разработки», хоть и он не признавал интерпретации «Медного всадника» и традиционно упрекал ее в «субъективизме»<sup>2</sup>.

Весьма внимателен к теоретической части «Ритма как диалектики» М.И. Шапир<sup>3</sup>; ценность ритма, как он понимается в «Ритме как диалектике», «трудно преувеличить: он делает возможной *незнаковую коммуникацию*, и не где-нибудь на задворках культуры, а в самой ее сердцевине»<sup>4</sup> (напомним, что структурализм понимал культуру как знаковую систему).

С некоторой горячностью защищает «интонационную» концепцию поэзии в «Ритме как диалектике» А.В. Тмарченко<sup>5</sup> (при этом отрицая осмысленность подсчетов и делегируя их искусственному интеллекту для сочинения им стихов в классической манере<sup>6</sup>). Невостребованность «Ритма как диалектики» наукой XX века она объясняет, во-первых, избыточно полемическим тоном и сбивчивостью книги,

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб., 1996. С. 146.

<sup>2</sup> Гиндин С.И. Внутренняя семантика ритма и ее математическое моделирование // Проблемы прикладной лингвистики. Тезисы межвузовской конференции 16–19 декабря 1969 г. Часть I. М., 1969. С. 92–96. Ср.: Гиндин С.И. О возможностях вероятностного стиховедения и одной забытой модели Андрея Белого // План работы и тезисы докладов межвузовской научной конференции по проблемам структурной и прикладной лингвистики. Тбилиси, 1966. С. 13–14; *Он же*. Пути моделирования ритмической организации текста // Структурно-математические методы моделирования языка. Тезисы докладов и сообщений всесоюзной научной конференции. Часть I. Киев, 1970. С. 33–35.

<sup>3</sup> Шапир М.И. *Metrum et rhythmus sum specie aeternitatis* // Шапир М.И. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XIX веков*. Шапир М.И. *Metrum et rhythmus sum specie aeternitatis* // М., 2000. С. 91–127.

<sup>4</sup> Там же. С. 119.

<sup>5</sup> Тмарченко А.В. Андрей Белый и Марина Цветаева (зарождение интонационной теории стихотворного ритма) // Andrej Belyj: Pro et contra. Atti del I Simposio internazionale «Andrej Belyj» (Bergamo, 14–16 settembre 1984). Milano, 1986. P. 247–263.

<sup>6</sup> Там же. С. 262.

во-вторых, господством формалистов и их наследников, структуралистов. Второе можно уточнить: господства ни тех, ни других давно нет, но, с одной стороны, стиховедение развивается как отдельная наука, причастная либо узко понятой истории литературы (в чем наследство традиции русского формализма), либо лингвистике, и чуждающаяся интерпретации произведения, а с другой, филология как литературная критика, филология, оценивающая и интерпретирующая произведение или ставящая его в исторический (не только историко-литературный) контекст, по-прежнему ничуть не испытывает потребности в точных методах, даже таких простых, как уровень ритмического разнообразия. Между тем Белый ищет «подхода к тематическому, математическому, музыкальному ответу, не противопоставляя его ответам социологической, эстетической, историко-литературной критики, а, так сказать, *прилагая*». Поэтому слова М.Л. Гаспарова: «Из „Символизма“ выросло все сегодняшнее русское стиховедение, <...> очень может быть, что из „Ритма как диалектики“ вырастет стиховедение завтрашнего дня»<sup>1</sup>, — по-прежнему звучат, как характерное для символизма апокалиптическое пророчество<sup>2</sup>. При том остаются не опубликованными три обширные, доведенные до результата (но не до его описания) стиховедческие работы Белого 20-х годов — сопоставление собственных ямбов с ямбами Блока<sup>3</sup>, исследование ритма анапестов<sup>4</sup>, упоминавшийся ритмико-тематический разбор пушкинского «Кавказского пленника»<sup>5</sup>.

Д. Торшилов

---

<sup>1</sup> Гаспаров М.Л. Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 460.

<sup>2</sup> Тем временем при исследовании хантыйского стиха оказывается вполне релевантным принцип «усложненные ритмические приемы встречаются в эмоционально насыщенных эпизодах» (Гриневиц А.А. Метр и ритм в обрядовой поэзии хантов // Сибирский филологический журнал. 2012. № 1. С. 14–22).

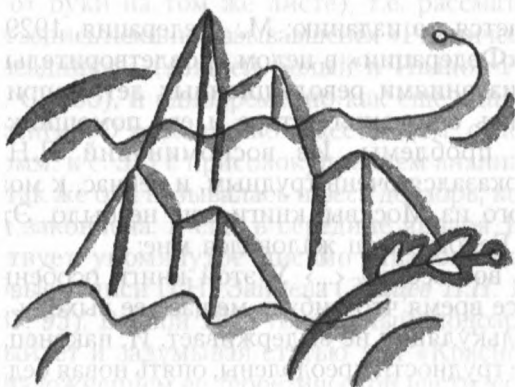
<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 2 и далее, 85 и далее.

<sup>4</sup> Там же. Л. 42 и далее.

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53.



## КОММЕНТАРИИ



## РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Печатается по изданию: М.: Федерация, 1929. Качество издания «Федерации» в целом удовлетворительно (в сравнении с изданиями революционных лет, например), хотя сохранились сетования автора и его помощников на технические проблемы. Из воспоминаний П.Н. Зайцева: «...набор оказался очень трудным, и сейчас, к моменту отъезда Белого из Москвы, книги еще не было. Это глубоко огорчало Белого, и он жаловался мне:

— Так вот всегда! <...> У этой книги особенно горькая судьба. Все время что-нибудь мешает ее выходу. То бумаги нет, то калькуляция не выдерживает. И, наконец, когда, кажется, все трудности преодолены, опять новая беда: каких-то пустяковых значков не хватило у типографии, и из-за них задерживается выход.

Я знал все мытарства этой книги. Знал, что, получая для авторской корректуры гранки, Борис Николаевич приходил в полное отчаянье, так плохо был сделан набор. По просьбе автора я ходил в типографию и убеждал отнестись внимательно к непривычным для наборщиков значкам и формулам» (*Зайцев П.Н.* Воспоминания. С. 122–123; ср. письма Белого в «Никитинские субботники» и «Федерацию» в: Переписка А. Белого с советскими издателями и писателями в 1920–1930 / Публ. Дж. Мальмстада // *Минувшее: Исторический альманах*. Вып. 15. М.; СПб., 1994. С. 348–353).

Старания Зайцева увенчались успехом: издание «Федерации» соответствует сохранившемуся автографу с высокой для такого специфического текста степенью точности. Авто-

граф хранится в РГАЛИ (Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 72) и имеет авторский титульный лист, гласящий: «„Диалектика ритма“. Исследование. Окончательная редакция книги „Ритм как диалектика“ с вступительными замечаниями, послесловием автора и чертежами ритмических кривых». Один лист автографа (с началом главки «Нечто о методе составления кривой»), вполне совпадающий с первым изданием, случайно лежит в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 93.

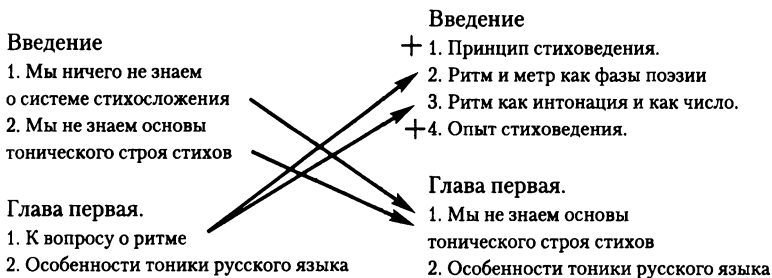
Книга, таким образом, не названа в автографе «Ритм как диалектика». Во время работы над ней она называлась «О ритмическом жесте и „Медный всадник“ Пушкина» (лист с машинописным заглавием — РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 40) или «Ритмический жест и „Медный всадник“» (исправление от руки на том же листе), т.е. рассматривалась автором как запись лекции, называвшейся «Ритмический жест „Медного всадника“» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 556), и одновременно как еще одна (третья) редакция книги «О ритмическом жесте» (см. о ней послесловие и комм. к с. 33) с присовокуплением анализа поэмы. О том, что так же она называлась и весь декабрь, когда была в основном закончена, и еще в середине января 1928 года, свидетельствует упомянутое письмо Иванову-Разумнику и дневниковые записи П.Н. Зайцева (*Зайцев П.Н.* Воспоминания. С. 87, 95). Весной 1928 года Белый, подозревая, что книга не выйдет и задумывая статью для «Красной Нови» с кратким изложением ее теоретической части, собирается назвать эту статью «Ритмический жест в диалектическом методе» («Ракурс к дневнику», 18 апреля); закончена статья была под названием «Принцип ритма в диалектическом методе» (см. о ней в послесловии). Когда она тоже не вышла, а книга была передана издательству «Федерация», она называлась «Ритм как проблема и „Медный всадник“»: сохранился договор с «Федерацией» с таким названием от 27 октября 1928 года и рукописный лист с этим заглавием и припиской: «Экземпляр для набора (прошу не потерять чертежи особо вложенные)» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 145). Замена в варианте «Ритм как проблема и „Медный всадник“» слова «проблема» на «диалектика» зафиксирована только весной 1929 года, в письме автора редактору «Федерации» С.Я. Штрайху (см.: Переписка А. Бе-

лого с советскими издателями / публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 15. М.; СПб., 1994. С. 349). Записанные К.Н. Бугаевой летом 1929 года слова «И первое заглавие книги „О ритмическом жесте“ было наиболее верное» (*Бугаева К.Н. Дневник 1929 года / Предисловие Е.В. Наседкиной, подг. текста и комм. Е.В. Наседкиной и Е.Н. Щелоковой // Лица. Биографический альманах. № 9. М., 2002. С. 188*) могут относиться именно к воспоминаниям об этих поисках заглавия.

Название «Диалектика ритма и „Медный всадник“» или просто «Диалектика ритма» имеется на упомянутом специальном титульном листе, сделанном, по-видимому, для сдачи в архив в 1932 году, а также в «Ракурсе к дневнику» (записи о ноябре — декабре 1927 года; делались, надо полагать, в начале 30-х) и в книге «Между двух революций» (глава V, главка «Ритмический кружок»), законченной в 1933 году. По-видимому, именно короткое и ясное название «Диалектика ритма» следует воспринимать как «окончательную авторскую волю» и в этом смысле понимать указание на титульном листе «окончательная редакция книги...». Исполнить эту авторскую волю невозможно, потому что книга давно вошла в науку и литературу с названием 1929 года, но и забывать ее не следует.

К сожалению, рукопись не содержит двух «Приложений» книги, зато содержит важный по смыслу фрагмент ранней редакции (см. «Приложение» в настоящем томе, с. 285) и оглавление, свидетельствующее о переработках начала книги. «Введение» на том этапе работы, который отражен этим оглавлением, состояло из двух разделов: «Мы ничего не знаем о системе стихосложения» и «Мы не знаем основы тонического строя стихов»; первая глава начиналась с раздела «К вопросу о ритме» — как раз его рукопись Белый сохранил; сильно переработав и расширив, он сделал из материала этого «К вопросу о ритме» центральную часть нынешнего «Введения», прежде всего его главки 2 и 3, дописав к ним в начале и в конце самые полемические, разговорные и ориентированные на недавно прочитанного Маяковского и на тогдашнюю советскую прессу разделы 1 и 4. «Мы не знаем основы тонического строя стихов» автор тогда перенес на место «К вопросу о ритме» в первую

главу. Судя по началу нынешнего «Мы не знаем основы тонического строя стихов», туда сейчас включен и материал бывшего раздела «Мы ничего не знаем о системе стихосложения». Т. е. перестановки были таковы:



Следует заключить, что именно после этой перестановки он читал получившееся новое «Введение» П.Н. Зайцеву (ср. о реакции Зайцева в послесловии, с. 317).

Второе «приложение», «Пушкин и Петербург», как следует из того же оглавления, ранее называлось «Пушкин и „первая“ тема „Медного всадника“». Есть не слишком существенные расхождения в названия разделов 4 главы, например, «Разгляд кривых» или «Разгляд кривых «Медного всадника» (в рукописи разделы 4 главы вообще имеют только номера; дописывая им названия, Белый дописал его и самой 4 главе, которая в результате стала единственной из глав книги, имеющей название).

По всей вероятности, именно в виде, соответствующем описанному оглавлению, книга была закончена в «Кучине, 22 декабря 1927 года» (дата под «Послесловием» в автографе, л. 153), но уже на следующий день, 23-го Белый писал Иванову-Разумнику, что ее только спешно нужно закончить (Переписка. С. 556), т.е., по-видимому, думал о «Приложениях» (и о переработках?). Под «Приложениями» в первом издании стоит дата «январь 1928 года», т.е. они были сделаны в следующем месяце, вероятно, вместе с переработкой начала (см. комм. о Липпсе к с. 289). Последним, уже в 1929, добавлено «Вместо предисловия».

По рукописи сверены только места, вызывавшие большое сомнение. Исправлены следующие:

- «Дарвин... опирался на... пленум фактов, достаточный для формулировки» (с. 10; в первом издании, с. 14 — «достаточном»; ошибка происходит из авторского «достаточной», л. 5 рукописи);

- «осмысления» (с. 24; перв. изд., с. 30 — «осмыслеления»; ср. л. 19 рукописи);

- «Петр» вместо «Петри», хотя это ошибка рукописи (с. 41, перв. изд., с. 54; л. 40; Белый написал правильно в библиографии — РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 82);

- доставлены недостающие ударения в примере скандовки газеты (с. 45, перв. изд., с. 59; л. 45);

- «расщепляемого» вместо «расщепляемым», хотя это ошибка рукописи (с. 45, перв. изд., с. 59; л. 45);

- «кратко кратное» (с. 47; «кратко» лишнее в перв. изд., с. 63; ср. л. 48 рукописи);

- «в каком-то совершенно условном» (с. 48; описка самого Белого «каком» — перв. изд., с. 64; л. 49 рукописи);

- «пока нет опытной выверки „правила“, — лишь навыка традиций, часто сидящих на двух, несводимых друг к другу явлениях (слухового факта и транзитной визы „Средние века“), — я с ним, как опытный исследователь, не обязан считаться» (с. 49; сравнительно с первым изданием, с. 65, вставлены тире перед «лишь» и перед «я», т.е. на местах, где Белый, как показывает л. 35 рукописи, в последний момент удалил скобки, но ничем их не заменил);

- «аналогон содержания» (с. 62, перв. изд., с. 81; восстановлен курсив по л. 46 рукописи);

- «бесфактичная словесность, которая, ухвати ее за уязвимое место, угрем словесным выскользнет» (с. 86; в первом издании, с. 111, «которая ухватила»; ср. л. 71 рукописи, где отсутствие запятой после «которая» провоцировало ошибку);

- «„хотя“ — горизонталь; „однако“ — угол, с ней образуемый» (с. 62; не нужен курсив в «горизонталь», перв. изд., с. 121; ср. л. 65 рукописи);

- «В то время, как полдневная пора...» (с. 96; в первом издании, с. 125, потеряна графика абзацев; ср. л. 57 рукописи);

- «контрастность кривой во взлете... больше контрастности „подъема“, ...развиваемого в другом стихотворении» (с. 106;

перв. изд., с. 134; л. 89 рукописи; слово пропущено Белым, но это описка);

▪ «считаю» (с. 112; перв. изд., с. 142 — «считают»; ср. л. 95 рукописи);

▪ «уровень кривой» (с. 147; без тире, имеющемся в перв. изд., с. 171, и отсутствующем в рукописи, л. 111);

▪ «*Прояснились в нем страшно мысли*» (с. 148; «страшные» в перв. изд., с. 173; ср. л. 113 рукописи);

▪ «отрывка» (с. 150; «обрывка» в перв. изд., с. 176; ср. л. 115 рукописи);

▪ «несливаемы» (с. 154; «несливаемые» в перв. изд., с. 181; ср. л. 118 рукописи);

▪ «без всякого шифра» (с. 167; «для всякого шифра» в перв. изд., с. 197; л. 135 рукописи);

▪ «Вода — подчинена в своей *злой силе злой силе* Всадника» (с. 172; запятая между двумя «злой силе» в первом издании, с. 203; в рукописи ее все же нет, л. 140; на ее месте нужно бы тире, но Белый уже поставил его после «вода»);

▪ «Но какая же это страшная, судорогой злобы и муки порожденная ирония; неколебимость России... ведь — *темная неколебимость*» (с. 173; перв. изд., с. 204: «... страшная судорогой злобы и муки, порожденная иронией неколебимость России...»; ср. л. 142 рукописи; мы добавляем для понятности запятую после «страшная»);

▪ «*дыбу*» (с. 184; «*дыбу*» в перв. изд., с. 219; ср. л. 154 рукописи).

Не проверяя по отсутствующей рукописи, приходится исправить в «Приложении» «изучен» на «изучена» (определяемое в нынешней версии текста «речь», с. 215, с. 263 перв. изд.). Фраза «Приложения» «Вообще должен сказать, что распределение рельефа ударов... в случаях реального наличия ударения на всех ударных словах стоп, соответствующих схеме ( — — — — — — — ) я в слуховой записи отвлекался от рельефа ударений, ибо принципом счисления...» явно неполна; вставка после скобок «не принималось мной во внимание;» предположительна (с. 199, с. 240 перв. изд.).

В настоящем издании устраняются без оговорок некоторые особенности орфографии того времени или авторской (удвоенные согласные в заимствованиях, типа «дессерт»,

«диллетантизм», написания «аккомпанимент», «коэффициент»; ср. ошибку Белого «Галлен» вместо «Гален»), дефисы в «стало-быть» и в именах собственных («Леонардо-да-Винчи», «Жоффрау-Сент-Илер»), формы вроде «прировнять». «Не порядок в городе порядка» (с. 161 = с. 189 «Федерации») по современным нормам пишется слитно, «-таки» и «-де» через дефис, «неизвестное-синтеза» (с. 152 = с. 178) не заслуживает сохранения (даже если свидетельствует о более раннем варианте «неизвестное-синтез»), а «знаку отделителю» (с. 14 = с. 18) и «метрикам аристотелианцам» (с. 21 = с. 27), напротив, требуется дефис. Опечатки — «разрешима» (не «разрешимы», с. 48 = с. 64), «нарушает» вместо «нарушают» (с. 118 = с. 148), «2» вместо «4» (обычный коэффициент приравнивания к четырехстрочию, с. 137 = с. 162, формула «строфы» «Сдача домика пиите»), «3,2» вместо «3,3» (с. 145 = с. 169, пример 6), «криво» вместо «кривой» (с. 149 = с. 174), «к которой» вместо «в которой» (с. 165 = с. 195), «отсранняющей» вместо «остранняющей» (с. 184 = с. 219), повтор «к» после «спуск» (с. 186 = с. 222), «25 г.» вместо «35 г.» (с. 222 = с. 272) и «34 г.» вместо «36 г.» (с. 223 = с. 273). Устранены лишние запятые после «следует» (с. 8 = с. 11), «поэт» (с. 33 = с. 44), «строке» (с. 41 = с. 54), «смежными» (с. 84 = с. 108), «а, б, в» (с. 91 = с. 118), «взлета» (с. 94 = с. 122), «„д“» и «„е“» (с. 94 = с. 124), «вторая тема» (с. 101 = с. 130), «получаемая кривая» (с. 101 = с. 131), «т. е.» (с. 104 = с. 132), «подлинный» (с. 112 = с. 142), «тема вторая» (с. 157 = с. 185), «№№ 29» (с. 157 = с. 185), «смещает» и «одиночество» (с. 159 = с. 187), «сияние» (с. 162 = с. 190), вокруг «другой отрывок с 2» (с. 166 = с. 197), после «с уровнем 1,3» (с. 177 = с. 210), «соответствующий» (с. 180 = с. 214), «ужасная» (с. 182 = с. 216), «адекватных» (с. 191 = с. 227), «критик» (с. 191 = с. 228), «1» (с. 196 = с. 237), «межсловесный» (с. 202 = с. 245), «животного» (с. 205 = с. 248), «контрастировать» (с. 205 = с. 249), лишняя точка после «материала» (с. 22 = с. 29), точка с запятой после «со стопой „пошел“» (с. 202 = с. 245), после «нельзя» (с. 209 = с. 254) и после «свалившимся на него» (с. 224 = с. 274), двоеточия после «казни ждет» (с. 180 = с. 213) и «отметить» (с. 44 = с. 59),



тире после «Диалектику науки» (с. 10 = с. 13), «четыре» (с. 48 = с. 64), «ноли и» (с. 73 = с. 95), «номер» (с. 163 = с. 193), «¼» (с. 204 = с. 247), кавычки перед «появится» (с. 42 = с. 56), после «сто лет» (с. 124 = с. 154), «Неприятна» (с. 220 = с. 268), перед «не захочет» (с. 223 = с. 273; уточнение оформления цитаты), ненужные скобки вокруг «при перечислении», после которых сразу открываются другие (с. 211 = с. 256). Требуются точки вместо запятой в конце абзаца после «римскими» (с. 122 = с. 153), «десятичный знак» (с. 80 = с. 104), вместо точки с запятой после «описания» (с. 196 = с. 236), вопросительный знак вместо точки после «(5 строк)» (с. 156 = с. 184). Нужны запятая место точки с запятой после «текста» (с. 69 = с. 91), двоеточие вместо запятой после «типа» (с. 30 = с. 39), вместо точки с запятой после «или же» (с. 42 = с. 55) и «картина» (с. 162 = с. 191), точка с запятой вместо запятой после «в 3» (с. 217 = с. 264). Добавлены пропущенные запятые (чаще все при причастных и деепричастных оборотах, вводных с «как», иногда в списках, противопоставлениях и др.) после «(первая часть)» (с. 6 = с. 6), «П. Н. Зайцеву» (там же), «разумеется» (с. 21 = с. 28), «„Символизм“» (с. 22 = с. 29), «мнения» (с. 28 = с. 37), «скажем» (с. 31 = с. 40) «„паузных формах“» (с. 32 = с. 42), «метрики» (с. 41 = с. 54), «„Теория литературы“» (с. 42 = с. 54), «„духот“» (с. 42 = с. 55) «„пауза интонации“» (с. 42 = с. 56), «исследователь» (с. 49 = с. 65), «пауза» (с. 52 = с. 68), «разреза» (с. 52 = с. 68), перед «я обратился» (с. 53 = с. 70), «„с“-изироваться» (с. 53 = с. 70), после «мною» (с. 55 = с. 72), перед «„а“-изируется» (с. 58 = с. 76), после «Шенгели» (с. 60 = с. 78), «рожна» (с. 63 = с. 83), «аритмологического» (с. 85 = с. 111), «2,2» (с. 92 = с. 119), «сумма — 2,7» (с. 92 = с. 119), «текста» (с. 102 = с. 131) вокруг «вероятно» (с. 107 = с. 136), после «„Полтавы“» (с. 114 = с. 144), «вступления» (с. 119 = с. 150), «так что» (с. 119 = с. 151), «т.е. 2,4» (с. 119 = с. 151), «сумм» (с. 121 = с. 151), «1825 года» (с. 150 = с. 175), «Площади» (с. 151 = с. 176), «в логике уровней» (с. 154 = с. 180), «Люблю тебя» (с. 156 = с. 183), «страшился» (с. 156 = с. 183), «не челны» (с. 159 = с. 188), «противоречия» (с. 161 = с. 190), «оттого» (с. 166 = с. 196), «по 2,4» и «по 2,3» (с. 168 = с. 198), «императорской темы»

(с. 168 = с. 198), «подан на 2,4» (с. 170 = с. 201), вокруг «схватываясь ... в контекст целого» (с. 174 = с. 206), «коня» (с. 178 = с. 211) и «в соответствии с верхом» (с. 180 = с. 214), после «как воры» (с. 183 = с. 218), «или 2» (с. 185 = с. 220), «Петра творенье» (с. 185 = с. 220), «из дому» (с. 185 = с. 220), «Где же дом» (с. 185 = с. 220), «темы» (с. 187 = с. 222), «уровня» (с. 187 = с. 223), «от „мы“» (с. 190 = с. 227), «строк» (с. 197 = с. 238), «словом» (с. 200 = с. 241), «Жирмунский» (с. 204 = с. 243), «„ей надо“» (с. 202 = с. 245), «улиц» (с. 208 = с. 245), «„bc“» (с. 203 = с. 246), «третьей стопе» (с. 203 = с. 246), «разумеется» (с. 204 = с. 247), «ударения» (с. 204 = с. 247), перед «сталкиваясь» (с. 207 = с. 250), после «есть 1» (с. 207 = с. 251), «контраста» и «уточнений» (с. 213 = с. 259), «45 тысяч» (с. 223 = с. 273), «4 ноября» (с. 223 = с. 273). Необходимы точки в конце абзаца после «слово» (с. 47 = с. 62), «и „— — —“» (с. 58 = с. 76), формулы на с. 154 (= с. 181). Нужны двоеточия перед списком после «формы» (с. 58 = с. 76) и перед цитатой после «хвостиком» (с. 169 = с. 199), перед примером после «слова» (с. 209 = с. 254). Точки с запятой между предложениями, где об отсутствии точки свидетельствует отсутствие заглавной буквы, или там, где этот характерный для Белого знак обозначил бы специфическую паузу, а также в списках, состоящих из целых фраз, восстановлены после «„Ты дремлешь“ — „0“» (с. 89 = с. 115), «(Тютчев)» (с. 94 = с. 122), «с 2,9 и с 3» (с. 151 = с. 176), «письмом» (с. 160 = с. 189), «Николаевский режим» (с. 166 = с. 196), «корень всего в Евгении» (с. 179 = с. 212), «„ab“» (с. 207 = с. 251); напротив, только двоеточие вместо точки с запятой возможно после «стало быть» (с. 117 = с. 148). Тире вместо запятой нужно в «он, соотношение» (с. 47 = с. 62). Забытые парные тире добавлены после «ракурса „Б“» (с. 6 = с. 6), «...“d“» (с. 208 = с. 253); тире нужны после «это явление» (с. 50 = с. 66) и «18 стр.» (с. 141 = с. 165); запятыми с тире нужно выделить «да и социальные» (с. 35 = с. 46). Забытые парные кавычки возвращены к «он *у*ва *з* жать *с*ебя» (с. 42 = с. 55), «2 + 2 + 2 + 2» (с. 43 = с. 56), «4 + 4» (с. 43 = с. 56), «когда» (с. 111 = с. 141), «Двудольник (хорей, ямб)» (с. 217 = с. 264). После «не без ошибок», по-видимому, должны

закрываются кавычки на с. 33 (= с. 43). В кавычки требуется взять «метр» (из-за парного «ритм», с. 45 = с. 60) и «Онегина» (с. 165 = с. 195). Недостающие скобки возвращены вокруг «уровнем 2,9» (с. 160 = с. 189), недостающая открывающая скобка — перед «по пяти» (с. 96 = с. 124), перед «Какая сила в нем сокрыта» (с. 148 = с. 173) и перед «например» (с. 206 = с. 250).

Белый на письме часто (но отнюдь не на 100% последовательно) выделял цифры (но не числительные, записанные словами) то кавычками, то курсивом, то сразу и тем и другим; вероятно, при чтении вслух и вообще в устных выступлениях он часто подчеркивал их интонационно (числа ритмических уровней — важнейшие из предметов книги). В первом издании эти способы выделения часто (но тоже не последовательно) сохраняются. Однако, поскольку они не смысловозначительны (нельзя сказать, что цифры даются курсивом в кавычках только в какой-то одной функции, например, когда они обозначают ритмические уровни отрывков, а в других случаях нет), и странны для современной типографики достаточно, чтоб сбивать чтение, и вообще поскольку цифра (в отличие от числительного, записанного словами) уже и так графически обособлена (и отчасти именно поэтому Белый и подчеркивал их дополнительно, — так же он часто делал с иностранными словами, которые тоже уже выделены другим алфавитом), в настоящем издании курсив и кавычки при цифрах устранены.

В обозначении паузных форм курсив и кавычки, напротив, сохранены (иначе эти специальные обозначения будут иногда путаться с простыми «а» или «с»). Во втором разделе первой главы и в «Приложении 1» Белый много раз пишет обозначения паузных форм не латинскими буквами, но их русскими названиями («а», «бе», «це», «де») и образует от них глаголы типа «бе-изироваться» и даже существительное «це-изация». Однако, во-первых, по современным привычкам названия букв писались бы через «э» («бэ», «цэ», «дэ»), а «бе» и пр. может ставить читателя перед вопросом, как это читается — не с мягким ли согласным; а тогда уже не угадывается название буквы (впрочем, для завершения путаницы однажды в первом издании есть и «бэ» — в «Приложении 1»). Во-вторых, и в тех же раз-

делах, и в остальной части книги, и в других публикуемых документах паузные формы обозначаются латиницей. Их обозначения унифицированы, т.е. в упомянутых разделах «а», «бе», «бэ» «це», «де» и пр. исправлены без оговорок на «а», «b», «с», «d», а производные на ««b»-изироваться», ««с»-изация». Есть в первом издании и ошибочное «в» вместо «b» (с. 33 = с. 43).

Обозначениями кривых в книге, как правило, служат кириллические буквы, выделенные кавычками и курсивом (причем, хотя это может показаться забавным, кривые лирических стихотворений именуются маленькими буквами, а кривые «Медного всадника» — заглавными). Потому «Вот группа кривых, обозначенных буквами *a*, *be*, *ve*, *ge*» (с. 90 = с. 116) также подлежит унификации («а», «б» и т.д.); восстановлены кавычки и в некоторых других местах.

В метрических схемах «Ритма как диалектики», — и в рукописи, и в первом издании, — ударный слог обозначается не традиционным знаком «—» (по происхождению знак долгого слога, а не ударного), над которым Белый в более ранние годы мог ставить разное количество знаков ударения, обозначая его разную силу (┘ ┘┘ ┘┘┘ ┘┘┘┘), но просто знаком ударения (‘; для ударений разной силы — “, ””, ”””). Эта перемена «нотации», конечно, весьма выразительна — она выражает освобождение от превратившегося в путы ненужного наследства квантитативной метрики (ср. «если в древности, отраженной в Аристоксене, источник ритма и лежал в музыкальных законах, они, эти законы, преформированы в метр и только метр; объяснять метром дыхание ритма, — объяснять легкие челюстями»). В ранней редакции (см. «Приложение», с. 286) эта заменена метрических обозначений была оговорена специальным примечанием. Однако:

1) в окончательной редакции Белый это примечание не сохранил (возможно, случайно);

2) при изменении обозначений схемы в разных трактатах приобрели бы разный вид;

3) обозначения типа ””, к сожалению, очень просто спутать с обозначениями трех ударных подряд (''' — ср. с. 9 = с. 11 перв. изд.);

4) при отказе от знака долгого квантитативной метрики было бы желательно отказаться и от ее знака краткого (например, заменить его на горизонтальную черточку).

5) обозначения типа  $\text{—}$  симметричны с обозначениями пауз типа  $\text{|||}$ , что удачно отражает концепцию Белого о «паузе» как «величине, обратной ударению».

Поэтому через знак ' печатаются схемы только в упомянутой ранней редакции.

Цитаты, в том числе из русской классики, сохраняются в тексте в том виде, в котором их привел автор. Они показывают, как он представлял себе текст, — а значит, и смысл, — разбираемых стихов; свои собственные стихи он тоже цитировал неточно. Ошибки цитирования по памяти и отклонения от принятых сегодня текстов оговариваются в комментариях. В виде исключения исправлен заголовок стихотворения Боратынского «Об истине с младенчества тоскуя...» на чертеже 4 (в тексте книги стихотворение названо правильно — «О счастья...»); из-за рифмы необходимо сохранять «ея» в тютчевском «Летнем вечере», хотя это не сделано в первом издании (с. 97 = с. 126 перв. изд.); в письмах Пушкина внесены прямо в текст исправления «утираются» вместо «утирают» (с. 223 = с. 272) и пропущенное «раза» (с. 226 = с. 277), потому что иначе выходит совсем невразумительно.

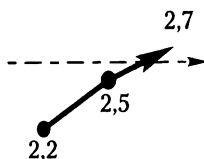
По-видимому, основным изданием «Медного всадника» для Белого было издание 1909 года с сопроводительными статьями В.Я. Брюсова в третьем томе шеститомного собрания Пушкина в составе «Библиотеки великих писателей» под редакцией С.А. Венгерова (с. 473–482). Текст этого издания со сделанной Белым разметкой фрагментов и метрическим разбором для построения кривых приводится полностью в конце комментария. Отличия цитат Белого от этого текста оговариваются в комментариях; пунктуация цитат приведена в соответствие с венгеровским изданием без оговорок. То же относится к цитатам из пушкинских писем в приложении «Пушкин и Петербург»; в них также без оговорок исправлены пунктуационные недочеты оформления идущих сплошным центоном цитат (многоточия не в том месте, кавычки).

Об исправлениях на графиках см. комментарии к «Вместо предисловия» и к самим графикам.

## Вместо предисловия

С. 5. Я вынужден вместо перечня опечаток предварить свою книгу отметкой ошибок подсчета — в настоящем издании мы исправили ошибки на кривой «Телеги жизни» и на кривой «В» «Медного всадника», о которых Белый говорит чуть ниже, а также на кривой «Зимнего утра» (о которой он говорит в переписке с Ивановым-Разумником). Ошибку на кривой «Б» «Медного всадника», хоть Белый и говорит о ней здесь, мы не стали исправлять, сохранив эту кривую так, как она дана в первом издании (потому что в противном случае получилось бы, что кривая не совпадает с интерпретирующим ее разделом книги). То же касается кривой «А».

С. 6. Вот подлинные суммы: 2,2 (для вступления), 2,5 (для первой части) и 2,7 (для второй) — т.е. кривая «А» должна выглядеть так:



(Показана «средняя линия» 2,6.)

*П.Н. Зайцеву* — Петр Никанорович Зайцев (1889–1970), ближайший друг, литературный секретарь и незаменимый помощник Белого в период после возвращения из Германии. Оставил воспоминания о нем «Последние десять лет жизни Андрея Белого» (изданы вместе с перепиской и другими документами: *Зайцев П.Н. Воспоминания* / Сост. М.Л. Спивак, вст. статья М.Л. Спивак, Дж. Малмстада. М., 2008). Дарственная Белого на экземпляре «Ритма как диалектики», подаренном Зайцеву (ныне хранится в Мемориальной квартире Андрея Белого), характеризует его как «соучастника в вынашивании этой книги на протяжении ряда лет».

# ВВЕДЕНИЕ

## 1. Принцип стиховедения

С. 8. *Лейбница... математическое открытие...* — Монология Лейбница и Н.В. Бугаева — философская база книги (см. послесловие и комм. к с. 26). Сделанное «под бюстом Лейбница» математическое открытие профессора Коробкина, которое для современников «удар обуха по голове» — в центре «Москвы», над которой Белый работал в 20-е годы; см., например, *Спивак М.Л.* Андрей Белый: мистик и советский писатель. М., 2006. С. 230–250; глава «Лейбниц, Крупп и доктор Доннер».

*Древний медик Гален...* — Как свидетельствует параллель с Аристоксеном в «Принципе ритма...» (с. 248: «Аристоксен — хорош; и Гален — хорош»), в данном случае образ греческой науки, которая должна быть преодолена; в «Жезле Аарона» в 1917 году Гален, наоборот, взят как образ прогрессивного ученого, в пользу занятий которого не верит обыватель (главка «Берег вечного веселья»). Недовольство «галеновской медициной», учитывающей только кости, но не мышцы с их тонусом, восходит к беседам Белого с медиком В.С. Марсовой, лечившей его руку после столкновения с трамваем (см. описание в письме Иванову-Разумнику от 24–29 сентября 1926 года, с. 373–374); беседы повели к глубоким размышлениям и отразились в разных книгах (о мышцах и тонусе неоднократно в «Ритме как диалектика» ниже, упоминанием «тонуса» кончается «Ветер с Кавказа»). Белый систематически писал «Галлен», хотя это ничем не оправдано.

*Письма в «Читателе и Писателе»...* — «Читатель и писатель» — литературный еженедельник, выходивший в 1927–1929 гг., предшественник «Литературной газеты». Из писателей круга Белого в нем публиковался, например, Пастернак. Ориентацией на советскую газету можно объяснить манеру изложения первых глав «Ритма как диалектики». «Читатель и писатель» называлась и лекция, прочитанная им в Тифлисе вместе с первой лекцией о «Медном всаднике» (см. послесловие).

С. 9. *Молосс* — хрестоматийный пример русских молоссов — «Дней бык пег /.../ Наш бог бег...» любимого Белым

Маяковского. Сам Белый говорит о молоссах, развивая учение о «мелодизме» в предисловии к сборнику «После разлуки»: для него молосс — образец того, что возможно в чаемом им «мелодическом» стихе и невозможно в силлаботонике, где они превращаются в каталектический хорей (с. 13–14); пример, который он приводит из своих стихов: «Чтоб — в грудь — трупа / Ткнуть — свой — рог». В письме Иванову-Разумнику от 26 июня 1929 года, где размеры трактуются как время человека, идущего по горам, «молосс» характеризуется как «поднятие почти по отвесу» (с. 638). К молоссам он возвращается в «Масках» в описании Мандро (гл. 2, главка «Мадам Тителева»); по воспоминаниям К.Н. Бугаевой, «Б. Н. особенно выразительно читал всегда эти строчки. Видно было, что в „молоссы“ он многое вкладывал» (Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001. С. 165). «Торжественный строй молоссов», мелодический предел трехсложных размеров, как можно понять по ее описаниям, ассоциировался Белым с реальностью поэтического вдохновения (Там же. С. 228).

*«Вдохновение нужно и в математике» — говорил Пушкин... — «Отрывки из писем, мысли и замечания» (1827; точнее, «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии»).*

*Обобществления орудий творческого производства... — так же Белый характеризует цель занятий метрикой и в вступлении к курсу, который он читал в Пролеткульте (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 5).*

С. 10. *...Маркса: издателя «Нивы».* — Адольф Федорович Маркс (1838–1904), крупный российский издатель (немец по происхождению). Еженедельник «Нива» выходил с 1870 по 1918 годы, собрания сочинений крупных писателей выходили приложениями к «Ниве».

С. 10–11. *Дарвин... принципа трансформизма... — начинается развернутое сравнение науки о стихе с биологией. Оно присутствует и в ранних работах Белого, например в «Лирике и эксперименте»: «Так и в ботанике: первоначально под ботаникой разумели главным образом систематику растений; позднее области изучения формы растений (морфология), их анатомического строения, их функций (физиология) <...> физиологическим методом ботаника приблизилась к идеалу точных наук <...> Систематика и морфология в перво-*



чальном смысле явились прикладной областью ботаники как точной науки; центром ее стала физиология растений» (Белый Андрей. Символизм. М., 2010. С. 179; ср. с. 182). «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» — знаменитая статья из «Символизма», описывающая статистическое распределение ритмических вариаций у русских поэтов. «Физиологией», по мысли Белого, должно стать уяснение роли каждой ритмической вариации относительно целого стихотворения («индивидуума»), а в пределе — целого поэтической биографии. В весьма развернутом виде метафора «стихотворение — организм» дана в «Жезле Аарона» (главка «Поэтический организм»). С определения темы как «анатомия и физиология формы» и с темы стихотворения как организма начинается сохранившийся набросок курса лекций для Пролеткульта (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 5–6).

В 20-е годы Белый часто говорит о том, что его интерес к эволюционной биологии начинался в Университете, около 1901 года: «Новый круг мыслителей вычерчен мне в университете: <...> они суть средства, формующие мне мою философию естествознания, питаемую уже из специального чтения: Гертвиг, Катрфаж, Делаж, Дарвин, Геккель и т.д.» («Почему я стал символистом...», § 3; см.: Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1989. С. 431; писалось весной 1928 года, через несколько месяцев после «Ритма как диалектики»). Или: «круг зоологических дисциплин первым врывается в мое сознание: микробиология (ткани и клетки) — во мне поднимает волну интересов, которым вполне отдаюсь; и, во-вторых: интересуется история трансформизма с зачатков его у Фрэнсиса Бэкона через Ламарка, Жоффруа Сент-Илера и Гёте к Дарвину, к Геккелю; короткое время я увлечен Ламарком, отдавшись моде, приподымавшей идеи Ламарка над Дарвином; гистологические и эмбриологические картины эстетикой поражают воображение; переживаю „мистерию“ фаз кариокинетического деления клеток, образования зародышевых зачатков (мезо, экзо и энтодерма), как некогда драмы Ибсена» (Белый Андрей. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 386; гл. 5 «Университет», главка 2 «Зоологи»; писалось в 1929 г., до выхода «Ритма как диалектики» в свет). Другой период активных естественнона-

учных интересов автора — время изучения естествознания Гёте и Штейнера во время работы над книгой «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности».

С. 11. *Жоффруа Сент-Илер* — Этьен Жоффруа Сент-Илер (1772–1844) — французский зоолог, иногда рассматривается как предтеча эволюционизма; знаменит дискуссией с Кювье, защищавшим чисто эмпирико-морфологическую классификацию живых существ; Сент-Илер противопоставлял ему примат единства развития организма. Их спора касался и Гёте.

С. 12. *Аристотель, согласно которому нервы отходят от сердца, а не от мозга...* — «История животных», р. 515а Bekker. Впрочем, «нервами» (νεῦρα) Аристотель называет в основном мышечные связки (нервная система в нашем смысле слова еще не была открыта). «12 пар основных нервов», отходящих от мозга, входят развернутое сравнения произведения с живым организмом в «Жезле Аарона» (главка «Поэтический организм»).

*Скачок мысли Галилея от наблюдения качающейся лампы к закону качания маятника...* — рассказ его ученика Винченцо Вивиани; это было в Пизанском соборе, под «лампой» имеется в виду люстра, паникадило. Из открытий физики Ренессанса Белый выбирает именно «ритмический» закон маятника (а не равное ускорение свободного падения или открытие вакуума Торричелли, например); говорят, Галилей даже отмерял периоды качания по биению своего пульса.

*Кажущийся IV-му веку до нашей эры «темным» Гераклит...* — «Темный» — прозвище Гераклита, данное за стиль его сочинений. Белый имеет в виду, что оно возникло именно в век Аристотеля, не понимавшего и принимавшего гераклитовой диалектики; в «Ритме как диалектике» он выступает против Аристотеля, как номенклатуры, за диалектику, как развитие. Примиряя эти противоречия, Белый писал «я гераклитианец, переключающий энергию своей мысли в аристотелианство» (дневниковая запись от 11 сентября 1933 года; см.: Смерть Андрея Белого. М., 2013. С. 93). Ср. рассуждения о Гераклите и Аристотеле в статье «Ритм жизни и современность»: «Царство свободы должно сочетать: гераклитианскую музыкальную темноту с трезвой ясностью

Аристотеля; в Аристотеле, в ясности, пробуждается вновь Гераклит „темный“, ритм» (Россия. 1924. № 2. С. 142), и др.

Сближение «ритма» Белого с «логосом» Гераклита сделал Блок в самом начале переписки с Белым: «... наши времена поэзии ощутили, как никогда, до пророчесственного прозрения, двойственную природу вселенной, и именно ощутили музыкально, путем все большего отрицания пространственных образов и все большего прислушивания к „ритму“ (кстати, ритм в Вашем озарении близок к Гераклитовскому „огню-Логосу“?)» (письмо от 9 января 1903 г., см.: Андрей Белый и Александр Блок. Переписка / Публ., пред. и комм. А.В. Лаврова. М., 2001. С. 31). Комментируя в 1926 г. это письмо, Белый пишет: «... Блок <...> с удивительной чуткостью ставит знак равенства между моим ритмом, огнем Гераклита и Логосом. Ну да: знак ритма — знак Логоса: Печать Христа» (там же, с. 32). Сближение принимает, например, И. Лагутина: у Белого «Логос <...> становится в результате еще одним <...> соответствием Символа — и в том значении, как его понимала древнегреческая традиция (гераклитовский „огненный“ ритм Бытия), и в смысле христианско-гностического Логоса-Христа» (Лагутина И.Н. В поисках утраченной истины // Белый Андрей. Собрание сочинений. М., 2000. С. 692).

*Кажущийся Дунсу Скотту темным Рожер Бэкон, кажущийся не фактическим Фрэнсис Бэкон...* — В «Воспоминаниях о Штейнере» Белый забавно описывает разговор, в котором «Доктор» уличил его в непонимании разницы между Фрэнсисом и Роджером Бэконами (оба теоретизировали об опыте; «Воспоминания о Штейнере», гл. III, § 19). Разговор происходил в январе 1913 года; ср. его описание в «Материале к биографии...» (Минувшее. 1992. Вып 6. С. 347). В 1915 г. Белый пишет в книге «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности»: «у Аристотеля, у Галена, у Роджера Бэкона мы видим медленное нарастание холодного, безлюбивного, вивисекционного опыта» (М., 2000. С. 163; § 90), затем в «Кризисе жизни»: «опыт Роджера Бэкона из средних веков — уже попытка явления: убийство явления; терзанье, кромсанье его» (главка 3) —

в противоречие с «Ритмом как диалектикой». В «Истории становления самосознающей души» Белый объясняет противоречие противоречивой позицией самого Бэкона: «в трудах Роджера Бэкона, который, оставаясь в учении о внутреннем опыте мистиком, вынужден, спасая автономию этого опыта от рационализации реалистов, сформулировать чисто научные представления; и наоборот: становясь в учении о чувственном опыте первым научным методологом XIII столетия, вынужден, спасая автономию этого опыта от криво толков беспочвенной рассудочности, расширить понятие об опыте, включив в него опыт внутренний и видя целое опытов как мистическую реальность» (цит. по комментарию И.Н. Лагутиной к «Рудольф Штейнер и Гёте...»).

*Профессором Жирмунским...* — Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971) оказался главным оппонентом книги; как следует из примечания к «Приложению», в 1920 г. Жирмунский слышал лекции Белого в Петроградском Доме Искусств; в январе 1925 г. Белый, как говорится в «Ракурсе к дневнику», оппонировал В.М. Жирмунскому в ГАХН, а в декабре 1927 г. читал его книгу «Введение в метрику. Теория стиха» (Л., 1925). Это было после окончания первой редакции книги (см. «Приложение») и до переделки начала, вошедшей в окончательный текст. Жирмунский опубликовал ответ на нападки Белого: «По поводу книги „Ритм как диалектика“. Ответ Андрею Белому» (Звезда. 1929. № 8. С. 203–208).

С. 13. *Соблазнительно сесть в кресло и разглядывать рифму...* — полемический намек на книгу В.М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (Пг., 1923). Впоследствии, в 1932 г., Белый сам начинал составлять словарь рифм (материалы сохранились — РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 16). Он и правда воспринимал это как отдых (ср. «соблазнительно сесть в кресло...»): «Отдых — в понимании Б. Н. — был очень своеобразен. Он „отдыхал“, например, за составлением словаря рифм..., к которому привлек и меня и даже моих соседей татар, с которыми вместе я, коротая длинные зимние вечера, выискивала слова на *-ар*» (*Кезельман Е.Н. Жизнь в Лебедяни летом 32-го года // Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001. С. 335*).

## 2. Ритм и метр как фазы поэзии

С. 15. *Формо-содержание (выражение, которого не боится Плеханов)...* — Г.В. Плеханов в русле марксистской эстетики постулировал теснейшую взаимосвязь формы и содержания, а разрыв их относил к упадочным и реакционным явлениям (в частности, декадентству и модернизму; см., например, его «Историю русской общественной мысли»).

С. 16. *Древний шестистопный гексаметр есть... спондеических...* — Сокращение форм гексаметра в ходе его тысячелетней истории в греческой поэзии Белый знал из книги Н.И. Новосадского (*Новосадский Н.И. Орфические гимны*. Варшава, 1900. С. 115–123; ср. о нем ниже, с. 360). Этот процесс стал для Белого образцом «метризации ритма», фиксации порыва в застывшей форме (ср. его упоминание в начале III главы «Мастерства Гоголя»).

С. 17. *Эта метаморфоза дана нам не где-то в тысячелетиях прошлого... внутреннюю напевность...* — Этот тезис развивается подробнее в сохранившейся лекции из пролеткультовского цикла «Теория художественного слова» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 2–12); ср.: «...1) что теория слова определяется и обуславливается здесь опытным наблюдением восстания слова в нас; 2) в этом восстании слова в нас всякое слово предполагается творчески пережитым»; или: «научный опыт — в воссоздании объясняемого явления; стало быть: в воссоздании языка в себе; в осознанном собственном художественном творчестве мы имеем создание опыта; этот опыт, во вторых, должен нам удовлетворительно объяснить явления природы» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 17–24 об; также: Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1340. Л. 1–2, 6–7). Во время работы над «Ритмом как диалектикой» Белый в видеоизменном виде повторял этот курс в ГЭКТЕМАСе при театре Мейерхольда (материалы см.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87). О «внутренней напевности» см. ниже, комм. к с. 23.

*Открытие Геккелем...* — Великий немецкий естествоиспытатель Эрнст Генрих Филипп Август Геккель (1834–1919) был важен Белому прежде всего законом соответствия онтогенеза филогенезу, созвучным его монадологическим воззрениям и убеждения в единстве методов поз-

нения весьма разнородных явлений (например, история и биография равно могут быть описаны кривой, подобной ритмической).

Геккелем Белому приходилось заниматься специально во время работы над книгой «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» (ср. ее § 139 «Д-р Штейнер и Геккель»); в это время Белый изучает, в частности, работы Штейнера о Геккеле («Ракурс к дневнику», л. 72–72об; а потом называет его «учеником Геккеля», — *Белый Андрей*. Письма к М.К. Морозовой. М., 2006. С. 245; письмо от декабря 1912 — января 1913 года).

С. 18–19. *Пролетариат — класс... освобождения от власти классов...* — Эти мысли подробнее развиваются в статье Белого «Прыжок в царство свободы» (Знамя. М., 1920. № 5 [7]. Ноябрь. Кол. 4–48; перепечатано в: Знамя. Берлин, 1921. № 2. Август).

С. 20. *Аристоксеном...* — Аристоксен из Тарента (IV век до Р. Х.), теоретик музыки, автор «Основ гармонии» и «Основ ритмики»; поскольку древняя метрика тесно связана с музыкой, влияние Аристоксена можно проследить и в новейших изложениях греческой метрики — у Вестфала и Денисова, на которого во многом опирался Белый.

*Деление целой ноты...* — за это несколько раз повторенное утверждение Белого критиковал М.П. Штокмар, справедливо отмечая, что «в действительности, единица античного ритма — мора. Целая нота является приобретением современной западноевропейской музыки» (Стих и смысл «Медного всадника» [Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в Государственной академии художественных наук] / Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания М.В. Акимовой и С.Е. Ляпина // *Philologica*. 1998. Т. 5. № 11/13. С. 257). Белый упоминает мору, называя ее  $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$   $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ , а словами о «целой ноте» выражает идею отсчета малых метрических элементов (стопы, «диподии») от строки, как целого, а не наоборот (суммируя разнообразие реальных стоп с «ипостасами», целое не удастся получить); в классической метрике в «стопах» с нерегулярным количеством слогов слогги могли трактоваться как имеющие не-целое число мор ( $\frac{3}{4}$ , например); это и значит, что мора (которая обычно равна длительности одного краткого слога)

не является единицей отсчета. Вестфаль и Денисов, авторитетные для Белого, всерьез относились к учению древних метриков об этих «иррациональных» (имеющих не-целое число мор) слогах; но уже при жизни Белого вышла книга Пауля Мааса (*Maas P. Griechische Metrik*. Lp., 1923), отрицавшая иррациональные слоги.

Одним из источников взглядов Белого на ритм, как и на «контрапункт» (см. о нем в «Истории становления самосознающей души» и в воспоминаниях К. Н. Бугаевой) были беседы с С.И. Танеевым, описанные в «Начале века»: «обнаружился ряд интересов связывающих: Греция, ритмика; скоро уже стали мы посещать его „вторники“... я позднее получил от него ряд ценнейших, мне нужных весьма указаний, когда приступил к своей „ритмике“; он же заканчивал труд своей жизни: том по контрапункту...» — гл. IV, главка «Москва». «Труд», о котором говорит Белый — «Подвижной контрапункт строгого письма» (М., 1909; закончен в 1906); о следах идей Танеева см. подробнее: *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (Первые десятилетия XX века). М., 2001. С. 121 слл. Идея «деления целой ноты» до «восьмых» или «шестнадцатых» также восходит к Танееву (см. с. 39).

*Размеры Сафо, размеры Анакреона...* — Греко-латинская лирика знает две сапфические строфы, алкееву, несколько архилоховых и асклепиадовых; многие размеры названы именами малоизвестных поэтов, а у известных иногда есть конкретный «открыватель», хоть они не названы его именем (холиямб изобретен Гиппонактом). Однако все это — фиксированные логоэды, в отличие от того, о чем Белый говорит ниже.

*Размер Маяковского в начале XX века...* — Белый с симпатией относился к творчеству Маяковского еще в годы революции: «Для искусства начала истекшего века до крайности характерно признание Пушкина: „Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв“. Начало XX века характеризует признание Владимира Маяковского о... *распятых перекрестком городовых*» («Революция и культура», лето 1917 года). Многим запомнилось впечатление, которое произвело на него чтение Маяковским поэмы «Чело-

век» в январе 1918 г. на встрече у В. Амари (см. описания Пастернака в «Охранной грамоте», Эренбурга в «Люди, годы, жизнь»; сохранились отголоски в газетной хронике — Мысль. 1918. № 5. 28 января); затем он выступал на диспуте в Политехническом музее, назвав Маяковского крупнейшим поэтом послесимволистского периода (согласно воспоминаниям А. Чичерина, см.: *Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности*. М., 1985). Белый хвалит Маяковского в статье «Рембрандтова правда в поэзии наших дней» («Маяковский „штанил“ в облаках преталантливо», — Записки мечтателей. 1922. № 5. С. 136), хотя и сомневается в его истинной революционности в статье «Ритм жизни и современность» (ср. рассказ об их стычке в Берлине в 1922 г. *Зайцев П.Н. Воспоминания*. М., 2008. С. 158–159); образность Маяковского обыгрывается в «Пробуде» (Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002. С. 54; § 20), где она как бы характеризует весь исторический период, а затем подробно разбирается в «Мастерстве Гоголя» (главка «Гоголь и Маяковский»). «Тысячи тонн словесной руды» Белый «для домашнего употребления» переделал в «пуды словесной руды» (*Бугаева К.Н. Воспоминания об Андрее Белом*. СПб., 2001. С. 240). Белый ценил и творчество Маяковского 20-х гг. (к примеру, «Каждый, думающий о счастье своем, покупай немедленно выигрышный заем!», см.: *Зайцев П.Н. Воспоминания*. М., 2008. С. 102; и вообще «его агитки — не агитки, а огромное искусство...» — там же, с. 161). В 1929 г. Белый противопоставляет Маяковского Клюеву, которого ему хвалил Иванов-Разумник («поэзия его изумительна; только подальше от нее; и говоря „по-мужицки, по-дурацки“, я скорей с Маяковским; люблю его отмеренною, простою любовью: „от сих пор и до сих пор“», — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 650; письмо от 30 июня 1929 года; ср.: *Бугаева К.Н. Дневник 1929 года / Пред. Е.В. Наседкиной, подг. текста, комм. Е.В. Наседкиной, Е.Н. Щелоковой // Лица. Биографический альманах*. М., 2002. № 9. С. 211). Смерть Маяковского произвела на Белого глубокое впечатление (запись о нем см.: *Ракурс к дневнику*. Л. 149 об); «он словно постарел после этого известия» (*Зайцев П.Н. Воспоминания*. М., 2008. С. 144). «Пуля Маяковского» вместе



с «уходом Толстого» стала для него символом трагического «слова правды», которым завершается путь художника слова (Переписка Андрея Белого и Федора Гладкова / Изд. С.В. Гладкова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 767).

В феврале 1928 года, после окончания первой редакции «Ритма как диалектики», Белый читал вышедший в 1927 г. том сочинений Маяковского, включавший стихи середины 20-х и статью «Как делать стихи» (Ракурс к дневнику. Л. 133; ср. о ней и о «социальном заказе» в авторском примечании к «Ветру с Кавказа» — М., 1928. С. 154). Из воспоминаний П.Н. Зайцева: «Он в полном восторге от Маяковского. <...> „В Маяковском современность нашла своего изобразителя и обличителя“, — заметил Борис Николаевич <...> С пафосом, восторженно отзывался он о стихах пятого тома, о статье „Как делать стихи“. Находил, что и то и другое интересно и симптоматично. Стихи монументальны. Статья в определении ритма совпадает с определением Бориса Николаевича. Ему особенно дорога общность его взглядов со взглядами Маяковского в определении ритма. „Пушкинские ритмы кончились, — заметил Борис Николаевич. Наша эпоха требует иных ритмов, и эти иные ритмы я вижу в стихах Маяковского“» (с. 102; ср.: *Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001. С. 246; *Она же.* Дневник 1929 года // *Лица.* Биографический альманах. № 9. М., 2002. С. 136, 231). После этого Белый написал нынешнее начало «Ритма как диалектики» в бойком полемическом тоне и с «современной» (для середины 20-х) образностью.

При этом с формальной точки зрения «размер Маяковского» описать нельзя (Маяковский писал различными формами стиха, от вполне традиционного до акцентного); Белый имеет ввиду легко узнаваемое стилистически-интонационное целое.

*Размер Цветаевой, оказавшийся тягой к молоссам...* — Рецензия Белого на сборник М. Цветаевой «Разлука» (Голос России. 1922. № 971. 21 мая. С. 7–8) всецело посвящена метрическому анализу; стих Цветаевой рассматривается как логэды с ритмическими модуляциями, оправданными в своего рода (внутренней) декламации. При этом вывод о «тяге к молоссам» там еще не сделан. В ответ Белый издал

свой сборник «После разлуки» с манифестом направления «мелодизм» в качестве предисловия.

С. 21. *Метриков-аристотелианцев... шаг назад из XIII столетия к Аристоксену...* — В данном случае Аристотель и Аристоксен вполне метафоричны; имеется в виду метрика как простая номенклатура и метрика, выводящая размер из «деления целой ноты».

*Проф. Новосадский формалист до меня...* — Имеется в виду статистика спондеических вариаций гекzamетра (*Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Варшава, 1900. С. 115–123); ср. выше, с. 16 и комм.

### 3. Ритм как интонация и как число

С. 23. *Прием социального заказа... Социальный заказ...* — О «социальном заказе» много говорили в 20-х годах («много кричат о „заказе“, рисуя картину „заказа“ — навыворот». — *Белый Андрей.* Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 155); ближайший источник — «Как делать стихи» Маяковского (например, «Какие же данные необходимы для начала поэтической работы? Первое. Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением. Социальный заказ»). В конечном счете Маяковский имеет в виду под «социальным заказом» чувство задач, поставленных сегодня коммуникативно-информационной средой и активное влияние на них, Белый в «Ритме как диалектике» и «Мастерстве Гоголя» — осознание в ритмах и образах идущих сегодня трагических процессов исторического масштаба.

В письме к Иванову-Разумнику от 3 мая 1928 года, Белый связывает «социальный заказ», интерпретированный как исходящее от истинного коллектива-народа вдохновение, с тем специфическим для него понятием «тона», «интонации» и тональности», отсылку к которому как раз он и слышал в термине «тоническое стихосложение» (ср. «Мы не знаем основ тонического стихосложения»), — хотя учебная метрика, называя так русский или немецкий стих, понимает здесь под «тоном» всего лишь лексическое ударение: «я все более задумываюсь над модной темой „социального заказа“... подлинный заказ — депеша, летящая

по волнам эфира; приёмник — пульс и дыхание; первое отражение заказа в осуществлении — качество тональности; это качество есть интонационный жест или тональность; в качественно-количественном взятии это „тон“, тот самый „тон“, — о котором стиховеды ничего не сказали путного; характеризуя „тоническое стихотворение“; к выражению этого тона интонации в научной графике — моя ритмическая кривая» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 596).

С. 24. *У Гёте и солнце звучит...* — Die Sonne tönt nach alter Weise / In Brudersphären Wettgesang / Und ihre vorgeschriebne Reise / Vollendet sie mit Donnergang; примерно «Солнце звучит древним напевом во взаимной песне братских сфер и шагом грома исполняет предписанный ему путь» («Фауст», начало «Пролога на небесах»); Белый цитирует всю строфу в книге «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» (§ 85), первую строку цитирует и образно развивает в «Глоссолалии» (гл. 36), вторую приводит в «Ритме как диалектике» ниже (см. с. 51), как образец немецкого стиха.

*Блок долго рассказывает о поэте и звуке...* — «О назначении поэта» (1921). «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин говорит, что она заслонена от поэта может быть более, чем от других людей: „среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он“.

Первое дело, которого требует от поэта его служение, — бросить „заботы суетного света“ для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда „детей ничтожных мира“.

Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы.

Дикий, суровый, полный смятенья, потому что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. К морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приобщиться к „родимому хаосу“, к безначальной стихии, катящей звуковые волны.

Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к „родимому хаосу“; „вдохновение, — сказал Пушкин, — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных“; поэтому никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим; чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, — тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух.

*Маяковский о том, как он подборматывает* — в «Как делать стихи». Более развернуто в «Принципе ритма в диалектическом методе»: «Звук ритма — первое всякого художественного произведения; в этом согласны: Гёте, Пушкин, Блок и Маяковский, открыто заявивший о первенстве ритма и о необходимости для поэта его отбормотывать и оттоптывать, им отбирая слова, от которых ведь и зависит тенденция; она — не дедукция из сознания поэта, а — индукция из сырья, поданного заказчиком» (§ 9).

*Таков и ты, поэт?* — А.С. Пушкин, «Эхо».

*Маяковскому нужно бегать по комнатам и не встречать знакомых...* — Из «Как делать стихи».

*Бежит он, дикий и суровый...* — А.С. Пушкин, стихотворение «Пока не требует поэта...» (которое цитирует и Блок в речи «О назначении поэта»).

*Он в полноте понятия своего.* — Е.А. Боратынский, «Последняя смерть» («Есть бытие, но именем каким...»). Стихотворение служило для Белого не только образом вдохновения как контакта с народом, которым оно служит здесь,

в лекции о Пушкине (см. с. 274) и в «Принципе ритма в диалектическом методе» (Вопросы литературы. Март — апрель 2010. С. 273), но и образом медитации (см. «Воспоминания о Штейнере», глава 3, § 12; ср. в воспоминаниях А. Тургеневой — Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В.М. Пискунова. М., 1995. С. 196).

С. 25. *Можно ли в... каменных пластах прочесть знаки огненно-расплавленного течения жидких масс?* — Геологическая метафора, частая у Белого; геология может обозначать мистику, психологию, теологию, но чаще всего все же «теорию слова». «Подобно тому, как геолог, встретив на поверхности земли какой-либо пласт, может легко назвать подстилающие этот пласт породы, так опытный мистик, встретясь с известными данными переживающего, может легко предсказать дальнейшее путешествие переживающего в странах духовного опыта» (*Белый Андрей*. Нечто о мистике // Труды и дни. 1912. № 2. С. 47–48); «геология — продолжение психологии; в океанах душевности кристаллизуется материальность, которая есть отложение души» (*Мертвые города* // Биржевые ведомости. 1916 г. № 15745 [17 авг.]. Утр. вып. С. 2; § 1); «Опытный старый геолог по камню расскажет историю древней эпохи, и — встанут картины; так я по случайному жесту прохожего вижу достойное прошлое этой страны» («Сицилия и Тунис», гл. 5, главка «Записи, наблюдения»); «Филология — геология слова; философия — метеорология слова» («Жезл Аарона», черновая редакция // ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 3. Ед. хр. 9); «Геолог не может сказать: „Да, я видел бульжники перворожденною вспышкой огней; да, я видел летучие танцы тончайшей материи, понял все ритмы кристалла“» («Глоссолалия», § 7; подразумевается, что исследователь, подобный Белому, видел и понял — см. развернутое геологическое описание в первых главках). «Тут геолог откроет законы сложенья ландшафта; художник законы сложенья ландшафта сведет вновь к орнаменту; происхождение костяка человека выводят из длинной градации усложняемых костяков; происхождение животного мира в другом объяснении слагается из узорчатых линий» («Записки чудака», т. II, главка «Миг»); «Геологические породы слагаются умному зрению теологическим строем; и отдаешься всецело веселому богословию воздуха, собирая

цветы риторической глоссы в букетцы стихов» («Сицилия и Тунис», гл. 2, главка «Светопись»); «Подлинная наука утверждает то именно, что у нас вписано в сердцах; а эта наглядная минералогическая картина камней и геология хребтов, на которых играют воздушные переливы, — наглядно показывает то, что в теориях запечатано в формуле» (Письма М.К. Морозовой / Изд. А.В. Лавров, Дж. Малмстад. М., 2006. С. 275; письмо от 15 июля 1928 года).

Интерес к геологии связан с любовью к горному пейзажу, — ср., например, очерк «Природа» 1916 года, где сложение пород — метафора стиля мировоззрения; ср. вдохновенное описание пластов из «Ветра с Кавказа» (М. 1928. С. 121–122), где это метафора истории культур (как и на многих цветных схемах, которые Белый рисовал в середине и второй половине 20-ых); геологические пласты в горном пейзаже Белый изображал и на всех своих акварелях 20-х гг.; «геологической мистерией» он называет эти впечатления в письмах к Иванову-Разумнику (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 530, 531; письмо от 19–21 августа 1927 г.). Нужно вспомнить, что университет, после бурного, но недолгого увлечения химией, Белый закончил, написав диплом по почвоведению, об оврагах (которые он в «Ветре с Кавказа» называет перевернутыми горами, — М., 1928. С. 279). Ср. также описание сна из «Ветра в Кавказе», где экзамен по геологии оказывается экзаменом по фоносемантике (Ветер с Кавказа. С. 21–22). Геологическая метафора часто идет в паре с анатомической, физиологической — от письма А.Д. Бугаевой от 23 мая 1903 года о сдаче университетских экзаменов по этим двум предметам (Люблю тебя нежно. Письма Андрея Белого к матери / Изд. С. Воронин. М., 2013. С. 43) до лекций в ГЭКТЕМАСе, где геологическая и анатомическая параллели к «теории слова» приводятся системно (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 20 об).

*Три кратчайших промежутка для хорей и ямба, пять для анапеста...* — Числа для хорей и ямба подобраны в соответствии с греческой теорией (краткий, «одна мора» или «кратчайший промежуток», плюс долгий, «две моры»); «пять для анапеста» загадочно; анапест имеет четыре моры, а пять — пеон.

С. 26. *Теория чисел XIX столетия, выстроенная работами Галуа, Нильса Абеля, Клейна, Софуса Ли... Работы Галуа, Абеля, Софуса Ли и русского математика Н.В. Бугаева...* — Математиков Эвариста Галуа, Нильса Абеля и Софуса Ли упоминает и Коробкин в «Масках» (гл. 4); это ряд имен, связанных с теорией чисел и тем специфическим представлением о «фигурном комплексе», на котором основана поэтика Белого и которую он приписывает Коробкину, развивающему из нее социальное учение (как сам Белый в книге «Почему я стал символистом...»). Николай Васильевич Бугаев, отец писателя, оставил несколько философских сочинений, среди которых «Основные начала эволюционной монадологии» (М., 1893) и «Математика и научно-философское мирозерцание» (Киев, 1898; содержит панегирик теории чисел). Монадология Н.В. Бугаева, своеобразная версия лейбницеанства, без сомнения, оказала большое влияние на его сына; во всяком случае, для Бугаева она также является не только общей основой точных и естественных наук, но одновременно и социальным учением, и этическим, и эстетическим, — как теория фигурного комплекса для Белого. Прямые ссылки на Н.В. Бугаева см. у Белого в «Кризисе мысли» (СПб., 1918. С. 9 сл.) и в «Истории становления самосознающей души» (часть III, глава «Биологический трансформизм в трансформизме»); ср.: *Каудзава Х.* Идея прерывистости Н.В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 29–44; *Силард Л.* «Новая математика» и «философия математики» в *Истории становления самосознающей души: Аспекты аритмологии и комбинаторики* // Russian Literature. 2011. Vol. 70. № 1–2. P. 137–157.

«Арифмос», число, берется, как «эвритмос»... — греч. ἀριθμός и ρυθμός не однокоренные, эта игра слов возможна по-русски, или, например, по-итальянски (и в других языках, не различающих *i* и *u* в заимствованиях из греческого); ассоциации с «эвритмией», антропософским искусством танца, отображающего звуки речи и поэтической речи, весьма часты у Белого.

С. 27. *Васильева, заканчивающего свою «Историю целого числа»... научно расцвели мифологические эмбрионы аритмологических проблем, символизированных пифагорей-*

цами. — Васильев В.А. Целое число. Исторический очерк. Пг., 1919. С. 261–262. Васильев говорит о применимости пифагорейских расчетов гармонического соотношения длин струны в науках о строении природы — в кристаллографии и филлотаксисе. В 20-е годы Белый читает несколько книг по истории математики (кроме упомянутого Васильева, это: *Кэджори Ф.* История элементарной математики. Одесса, 1910; см. письмо Иванову-Разумнику от 24–29 сентября 1926 г.).

*Мысль Лейбница о математике, как музыке души...* — Знаменитая цитата из письма Гольдбаху от 27 апреля 1712 г.: «*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*», «музыка это упражнение духа в арифметике, тайное [для него самого, потому что] он не знает, что занят расчетами» (на русский переводят по-разному). Ср. комментарий исторического смысла, верного и неверного понимания этого тезиса в письме к Иванову-Разумнику от 25–30 ноября 1925 г. (с. 435). Как воспоминание об отце и матери — в «Крещеном китайце» (главка «Весна»): «„Да, Лизочек: конечно же... Музыка есть математика, не приведенная к ясности...“ / — „Лейбниц еще говорил“» — наставляет музицирующую за фортепьяно жену профессор Летаев.

#### 4. Опыт стиховедения

*Стиховедения, как такового, не существовало в России до второго десятилетия XX века...* — Мало того, само слово «стиховедение» было для Белого новомодным и непривычным, см., например, его употребление в кавычках в ранней редакции (с. 288), и заголовок «опыт стиховедения» означает примерно «опыт науки о стихе после „Символизма“».

С. 28. *Если бы Ломоносов и Тредьяковский основательнее проникли в суть греческой метрики...* — Они оба основывались скорее на французской и немецкой метрике, чем собственно на греческой, о чем автор и сам говорит ниже.

*У Востокова, и у Остолопова (в его словаре)...* — *Востоков А.Х.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817; *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1–3.



СПб., 1821. Востоков близок Белому признанием неравных ритмических вершин в русском словосочетании.

*Догадок Гинцбурга...* — Речь о книге: *Гинцбург Д.Г.* О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. П., 1915. Гинцбург — создатель одной из «тактовых» теорий стиха; говорил о мелодической основе лермонтовской лирики.

*Ученые, вроде Корша, интересовались и анализировали античные стихи, а не русские...* — Работы Ф.Е. Корша посвящены, в частности, русскому былинному стиху; мало того, его трактовка былинного стиха во многом близка трактовке Белым русского классического ямба. В области античного стиха Корш также занимался прежде всего сатурнийским стихом (его книга: *De versu Saturnio. Mosquae, 1868*), имеющим еще меньше отношения к классической квантитативной греко-римской метрике, чем русский былинный стих к русской классической силлаботонике.

*Кабинеты Брюсова и В. Иванова были первыми стиховедческими студиями.* — Интерес Брюсова к стихотворной форме и частые разборы ее деталей, так что приемные дни почти становились у Брюсова почти семинарами, Белый вспоминает, например, в «Начале века» (гл. 2, главка «Чудак, педагог, делец»). Именно Брюсов подтолкнул Белого к занятиям метрикой; уже в революционные годы Брюсов напечатал свою «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» и «Науку о стихе». В кругу Вячеслава Иванова действовала сначала домашняя «поэтическая академия», в которой он читал лекции (изданы: *Лекции Вяч. Иванова о стихе в поэтической академии 1909 г.* / Публ. М.Л. Гаспарова // Новое литературное обозрение. 1994. № 10), затем преобразованная в «Общество ревнителей художественного слова», заседавшее в редакции журнала «Аполлон», где выступал и Белый — с отчетом о работе своего «ритмического кружка», следующей символистской «институции» такого рода.

*Когда я в 1906 году заинтересовался явлением жизни строки ямба, которым стал исключительно много писать в 1907–1908 годах...* — Речь о стихотворениях, вошедших в «Пепел» и особенно в «Урну»; впоследствии ямб сохраняет свое место в творчестве Белого (в «Звезде», в «Первом

свидании»), тогда как до этого, в «Золоте в лазури», почти отсутствует.

С. 30. *Как демоны глухонемые...* — Из стихотворения Тютчева «Ночное небо так угрюмо» (1865). Белый часто цитирует эту строчку. С формальной стороны она является примером парадоксальной формы четырехстопного ямба с «ускорениями» на 2 и 3 стопе (Опыт характеристики русского четырехстопного ямба // *Белый Андрей*. Символизм. М., 1910. С. 293), которую он рассматривает как *ямбическую триподию* (примечания к «Смыслу искусства» // Там же. С. 560), как лишь условно ямбическую и в равной степени являющуюся ямбом и амфибрахией (Лирика и эксперимент // Там же. С. 256–257). Эти же строки Белый нередко (в том числе и здесь) вспоминает, когда хочет дать образ страстей и смыслов, еще не разродившихся словом — говоря о творчестве Толстого (*Белый Андрей*. Лев Толстой и культура // О религии Льва Толстого. М., 1912. С. 159) и Ницше (Символизм как миропонимание // *Белый Андрей*. Арабески. М., 1911. С. 232) и об их эпохе. В статье М.О. Гершензона «Демоны глухонемые», опубликованной в «Записках мечтателей» (1922. С. 127–135) излагается теория происхождения языка из непосредственного звукового выражения, с привлечением данных индоевропеистики (следы общения теорией слова Белого несомненны); Гершензон, в свою очередь, был для Белого авторитетом в пушкинистике.

*Строчку Казина...* — Советский поэт Василий Васильевич Казин (1898–1981) был слушателем курсов Белого в Пролеткульте. Его творчество было симпатично Белому уже тогда («В воскресенье 9-го марта были прочитаны следующие стихотворения: студийцами т. Казиным — „Каменщик“». При обсуждении т. А. Белый находит стихотворение вполне выдержанным по форме и содержанию и отметил красивое сравнение восходящего солнца с „красным кирпичом“» — Гудки. 1919. № 2. С. 30–31); затем Белый хвалил его в статье «Культура в современной России» (напечатано в: Новая русская книга. Берлин, 1922. № 1). Казин впоследствии с благодарностью вспоминал курсы Белого и отмечал их влияние на свою поэзию (*Казин В.* Мои друзья и помощники // Альманах библиофила. Вып. 19. М., 1985. С. 95–96; цит. по: *Богомолов Н.А.* Андрей Белый и советские писатели //

Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 319; там же см. другие детали).

*От разноцветного головокруженья...* — Из стихотворения «Как хорошо телесное изнеможенье...» (Казин В.В. Рабочий май. Пб., 1922. С. 13):

Как хорошо телесное изнеможенье!  
Какая сладостная слабость разлита!  
И эта тесная лень движенья!  
И эта зыбкая мечта  
От разноцветного головокруженья!  
И мнится мир радушным и уютным,  
И мнится радугой гроза,  
Когда дрема за теплым забытьем минутным  
Наваливается на глаза  
Навесом нежным и блаженно-мутным.

Около половины строк — разноstopный (от 4 до 6) ямб, сбитый в других строках избыточным и четным (т.е. не пригодным для ямба) количеством безударных. Цитируемая строчка содержит особо большое количество безударных подряд — шесть — причем такое, которое не может войти ни в дву-, ни в трехсложный размер. Отсюда вопрос «что выдерживает ее как возможную?». «Возможность» ее для Белого означает, вероятно, что он интерпретировал бы это стихотворение как ямб, в котором привычные «ускорения» дополнены еще и своего рода «наращеннями» (лишними слогами).

С. 31. *Такую же неладицу допустил и Пушкин в своей сказке о Попе и Балде.* — «Сказка о попе и работнике его Балде» обычно считается написанной раешником (т.е. рифмованной прозой) или акцентным стихом (т.е. с нерегулированным количеством безударных); с казинским стихотворением сближает разноstopность, рифмованность и невозможность уложить в дву- или трехсложник (хотя Казин безусловно не имел в виду ассоциаций с раешником и вообще фольклором, но работал именно с дериватами ямба).

*Сколько меня ругали за сомнительный термин «паузная форма» вместо механической констатации «межсловесный промежуток».* — Отрицание «пауз» в стихе связано с отрицанием любых «тактовых» теорий, придающих паузе музыкальный смысл, т.е. понимающих паузу как способную

заполнить некоторую единицу времени, обязательную для выполнения схемы размеры. В таком смысле понимали паузу Сергей Бобров, говоривший о «паузнике» (он называл так размер, за которым позднее закрепилось название «дольник», трактуя его как введение пауз в трехсложник, — см., например: *Бобров С. Трехдольный паузник у Пушкина // Новое в стихосложении Пушкина. М., 1915*), а позднее А.П. Квятковский в своей тактометрической теории (см. его «Поэтический словарь» 1966 года). Белому такое понимание паузы всегда было чуждо, несмотря на близкое к тактовой теории представление о размере как о «делении целой ноты»; его пауза находится в своего рода «затакте», хотя участвует в формировании конкретного наполнения такта, который создается ударностью или «тоничностью», а не протяженностью. Наконец, в отличие от «межсловесного» промежутка, она возможна в начале строки и в начале стихотворения (ведь и там Белый отмечает «паузную форму», т.е. специфику первой ударной группы).

С. 32. *Улица была, как буря...* — Начало хрестоматийного стихотворения Брюсова «Конь блед».

*Когда М.А. Чехов делает признание о своей игре...* — М. Чехов был связан с Белым антропософскими убеждениями и интересом к эвритмии, играл главную роль (сенатора Аблеухова) в постановке «Петербурга» в 1925 году, оставил воспоминания о Белом. В «системе Чехова», его объяснениях сути актерской игры и тренировок актера много сходств с теориями Белого; центральное место уделяется «психологическому жесту».

*Ни Брюсов не подвергает ее сомнению, ни Маяковский, ею определяющий строку, ни просто «конкретный» ученый, хоть старый, как Вестфаль, ни Корш; ее подвергает сомнению... профессор Жирмунский...* — Брюсов не дает определения паузы, но примеры из его «Науки о стихе» показывают, что он понимал паузу (в отличие от просто цезуры или словораздела) как имеющуюся в конце строки или в середине строки при сильном синтаксическом разделе (отмеченном 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 правиль-

ной»; см.: Брюсов В.Я. Наука о стихе. М., 1918. С. 90–92). 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). Вестфаль не занимался русским стихом, Корш («О русском народном стихосложении») признает паузу в конце строки (безусловно имеющуюся при музыкальном исполнении), иногда рисует паузу и в цезуре.

*Оствальд...* — Вильгельм Фридрих Оствальд (1853–1932), немецкий физико-химик, занимался в частности цветами и красками; Белый рецензировал русский перевод его «Писем о живописи» (Весы. 1905. №№ 9–10. Сентябрь — октябрь. С. 112), говорил о нем в комментариях к «Символизму» и воспринимал в общем русле «экспериментальной эстетики», традиции Фехнера, упомянутого ниже.

С. 33. *10 лет «тицетно тцился» пристроить свою «работку» о ритме...* — Речь идет о трактате «О ритмическом жесте»; написанный в 1917 году для «Скифов», но не вошедший в них, он в 1921 г. был передан издателю Г.Б. Городецкому, но также не вышел (сведения К.Н. Бугаевой; РГАЛИ. Ф. 391. Оп. 1. Ед. хр. 66. Л. 1). Спутанные черновики сохранились (ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1; РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59), начало опубликовано С. Гречишкиным и А. Лавровым в: Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. Пропап и написанный в 1918 г. и предназначенный для литографирования пролеткультовский курс «Ритмика» (Ракурс к дневнику. Л. 95; Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 504; письмо от 1–3 марта 1927 г.).

С. 34. *Профессора Шувалова...* — С.В. Шувалов, с которым Белый полемизировал на выступлении в «Никитинских субботниках» 29 октября 1927 г. (см. с. 311).

*Скабичевский...* — Александр Михайлович Скабичевский (1838–1911) — литературный критик и историк литературы, народник и либерал. Белый имеет в виду тип исследователя литературы, одинаково чуждого как декадансу, так и формальным методам (ср. образ Задопятова в «Москве»).

*20 минут времени проезда от Москвы до Новогиреева...* — Пригородный электропоезд и сейчас идет от Курского вокзала до платформы Новогиреево около 20 минут. Белый ездил по этой железной дороге в Кучино (еще около 10 минут), где жил в годы во время работы над книгой, иногда навещаясь в Москву. Платформами той же дороги размечены главы в «Москве — Петушках» В. Ерофеева. На ней же покончила с собой Анна Каренина.

С. 35. *Мое ремесло, / Как радость, / Мастером кованную.* — Маяковский В. «Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели» (1927); взято как образец диалога поэта-исследователя с профессором-стиховедем.

С. 36. *На одном реферате, где я в 1½ часа должен был рассказать 17 лет работы над исчислением...* — Вероятно, речь о том же заседании «Никитинских субботников» 29 октября 1927 г. («17 лет» отсчитано от выхода «Символизма»), хотя в стенограмме упрек об отсутствии поправки на рифму не зафиксирован (стенограмма опубликована Д.М. Фельдманом в: Литературное обозрение. 1995. № 4–5 [252]. С. 128–134). Во всяком случае, в письме Е.Ф. Никитиной (см. там же, с. 133) Белый именно об этом выступлении говорит, что «16 лет дум... изложил в 2 часа».

С. 37. *Станет необходимым орудием социологического прогноза.* — Перевод на советский язык представления о пророческих возможностях поэзии (поэт улавливает волю коллектива-народа, которая потом будет воплощена в истории).

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### 1. Мы не знаем основы тонического строя стихов

С. 38. *При «е» одно напряжение, при «у» другое...* — Ср. в письме Иванову-Разумнику: «интонация — некая духовная реальность тона, тональности, как качественности; не надо забывать, что количественная проекция (кривая) ритма и мех<ан>ическая абстрактность содержания (понятийность) в смысле Канта суть не содержания, а только формы; кривая — еще форма (в одном смысле); абстракт-

ция — уже форма (в другом смысле); это лишь два крайних звена диалектических ножниц; между лежит подлежащая раскрытию качественность ударов в связи с голосовым напряжением; удар „é“ — не удар „á“; и в „é“ „пé“ — не „ствé“; но на первых шагах мы отвлекаемся от ритма, как эвритмии, т.е. от тональностей тона; они — то, что подлежит вскрыть и со стороны „содержания“ (т.е. формы в одном смысле) и формы (в другом смысле)» (1 октября 1929 г., см.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 657). Из этого вытекает развитое в предисловии к «Зовам времен» и в «Мастерстве Гоголя» учение о «мелодии», о том, что «удар и тональность (окраска) удара — одно» (Белый Андрей. Стихотворения / Hrsg. von J. Malmstad. Bd. III. München, 1984. S. 435; Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 115).

С. 39. *Выверка долгот... учение об иррациональных долготах...* — См. выше, комм. к с. 20.

С. 40. *Есть целая нота... Танеев считал появление шестнадцатых долей в стихе признаком аритмии.* — См. выше, комм. к с. 20.

*Хронос протос* — χρόνος πρῶτος, «мора» (см. выше, комм. к с. 20).

*Я вздыхаю по старом учебнике Денисова, написанном под руководством проф. Корша...* — Денисов Я.Э. Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888. Денисов был учеником Корша; в изложении греческой метрики был близок немецкому руководству Вестфаля (*Westphal R. Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker auf Grundlage d. vergleichenden Sprachwissenschaft*. В., 1892); сохранился составленный Белым конспект начала руководства Денисова (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 52), составленный, возможно, когда Белый готовился читать курс «Ритмика» в Пролеткульте (судя по положению среди документов и тому, что ему тогда впервые нужно было читать связный учебный курс по этому предмету). Трактровка Вестфаля — Денисова близка трактовке метрических единиц в «Ритмическом жесте», к которой, в свою очередь, близко описание в начале «Приложения 1» (см. с. 195).

С. 41. *Бугор затылочной кости («протуберанция окципиталис экстерна»)*... — лат. protuberantia occipitalis externa,

современный перевод обычно «наружный затылочный выступ». К нему не крепятся мышцы, в отличие от многих других выступов на черепе. Запись кириллицей имитирует речь лектора или медика.

*Профессор Петр.* — Имеются в виду работы: *Петр В.И.* О киликийском дактиле и логоадах. Исследование в области античной ритмики и метрики. — Нежин, 1910 (печаталось и в журнале: Известия историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине. Т. XXVI. 1910. С. 1–49; эта работа есть в составленной Белым для себя библиографии, — РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 82; издана в: *Колчева Т.В.* Ритм как культурологическая проблема: Дисс. канд. культурологических наук. М., 2004. С. 157–165); также: *Петр В.И.* Триоли и синкопы в древнегреческой рифмике // Гермес. 1915. № 11; 1916. № 10.

*Правило золотого деления, которым хотела пользоваться школа Фехнера...* — Белый упоминал это и в «Символизме» (М., 1910. С. 473), где имеется более развернутое суждение об эстетических взглядах основоположника психофизиологии Густава Теодора Фехнера (1801–1887). В списке различных мировоззрений в книге «Рудольф Штейнер и Гёте...» фехнеровское характеризуется как «логический психизм» (§ 77). Именно к Фехнеру восходит выражение «*experimentale Aesthetik*» (кружок Белого назывался «кружком экспериментальной эстетики»). Белый вспоминал, что интересом к Фехнеру он обязан настойчивым рекомендациям Н.В. Бугаева («На рубеже двух столетий», глава IV, главка 7).

*Книгу философа Шпета «Внутренняя форма слова»...* — *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 1927. Цитата со стр. 136.

*Семистопного гексаметра* — т.е. «семистопного дактилохореического стиха», «гексаметра (в русском смысле слова), но семистопного».

*Греческий текст Евангелия от Иоанна в анализе специалистов — сложнейшая архитектура «колонов», или — стихотворение.* — Евангелию от Иоанна как художественному произведению посвящена последняя часть «Кризиса сознания» Белого (опубликована под названием «Евангелие как драма»; М., 1996). Разбивка на колоны текста Евангелия в критических изданиях, в частности, в стандартном



на протяжении последнего века изданиях Нестле — Аланда, вовсе не предполагает их ритмической организации. Однако традиционная условная разбивка и нумерация библейских стихов неоднократно признавалась одним из источников верлибра; она важна и для нумерованных строк квазибиблейской «Предсимфонии» Белого и его «Симфоний».

С. 42. *«Духот рицанья, духсо мненья»...* — Конечно, имеется в виду «духот рицань ядух сомненья», но ошибочно получившиеся «рицанья» далее неоднократно обыгрываются.

*Томашевский... «Теория Литературы», стр. 106.* — Белый ссылается на издание 1925 года.

С. 43. *Подобен ходу на терцию... квинту... терцию и септиму.* — Переключки с теорией С.И. Танеева (см. выше, комм. к с. 20). Как пишет Л.Л. Гервер (Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. М., 2001. С. 122), «числовые обозначения интервалов здесь противоречат общепринятым: терции (tertia — третья) соответствует 2, а не 3, квинте (quinta — пятая) — 4, а не 5 и т.д. Объяснение беловского пассажа содержится в начале первой главы „Подвижного контрапункта“: для алгебраической точности теории Танееву было необходимо уменьшить на единицу традиционные обозначения интервалов».

С. 45. *На основáний / Поста́новлénия / Пра́вительствá.* — Шуточный пример «ямба при помощи скандирования» не только имитирует советскую газету, но и намекает на условную, декретирующую природу скандирования; «основание постановления» не является достаточным основанием существования ямба, поэтика Белого антиконвенциональна.

*Формальную теорию «силлабо-метрического» стихосложения.* — Ироническое предложение Белого вовсе не фантастично: кроме чисто квантитативной («метрической») метрики, допускающей замену долгих краткими по принципу равенства числа мор, в древнегреческом стихосложении есть и «силлабометрическая» метрика эолийской лирики, не допускающая такой замены, но точно определяющая число слогов и определяющая только их долготу и краткость, причем не всех (долгота и краткость слогов «эолийской базы» произвольны, определено только их число).

С. 46. *Хвостик, подобный фавнову... под фалдою приват-доцентского сюртучка...* — «Этот приват-доцент — фавн» — шутка круга «аргонавтов» 1902–1904 гг., как вспоминает

Белый в «Начале века» (предисловие «От автора»); образ фавна восходит к живописи «Штука, Клингера, Бёклина» (ср. картины Бёклина «Фавн в камышах» или «Фавн, навистывающий дрозду», Штука «Фавн и нимфа» и др.).

*Древний папаша Кант... категорию «всеобщего»... категорию «взаимодействия»...* — С кантианством и неокантианством связаны многие работы Белого; из относительно близких по времени к «Ритму как диалектике» см. обзор в «Основах моего мировоззрения» (§ 2 и далее; переиздано в: Литературное обозрение. 1995. № 4–5. С. 10–37) или главку о Канте в «Истории становления самосознающей души».

С. 47. *Часов однообразный бой.* — Строки из «Бессонницы» Тютчева с ярким контрастом «паузной формы» (следующая строка — «Томительная ночи повесть») используются Белым для иллюстрации ее принципиальной роли в формировании музыки стиха неоднократно; кроме нескольких упоминаний в «Ритме как диалектике» см. «О ритмическом жесте» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 16), «О ритме» («Горн»), «Принцип ритма в диалектическом методе» (Вопросы литературы. 2010. Март–апрель. С. 257); схемы по стиховедению к лекциям о Блоке (1923 г.? — ОР РНБ. Ф. 60. Ед. хр. 24). В последнем случае процитировано с опиской «часов неумолимый бой». Столь выразительные «ритмически» строки Тютчева описывают своего рода «метр», почти звук метронома (ср. «и идеалом метрика становится метроном» — «О ритмическом жесте», л. 19; «ритм — ухо в слухе, а не ухо, заклепанное метрономом», с. 287). Описка в лекциях о недавно скончавшемся Блоке характеризует понимание автором времени, размеренного метрономом.

С. 48. *...Социальном целом... Математический комплекс... ико-саэдре.* — См. подробнее в ранней редакции в «Приложении».

## 2. Особенности тоники русского языка

С. 49. *17 лет назад...* — 1910 год, год выхода в свет «Символизма» и начала работы Ритмического кружка.

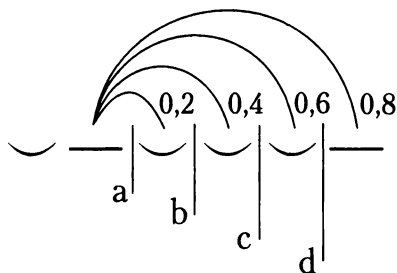
*Хотя я 17 лет живо работал.* — Отсчет от года выхода «Символизма» и начала деятельности «Ритмического кружка» (1910).

С. 50. *С 1912 года я работал над синтезом, над кривой ритма...* — В эти годы, после окончания работы ритмического кружка, Белый начинает разбирать стихотворения по «кривой Рема»; ср. из «Ритмического жеста»: «с 1912 года до 1917 года, т.е. целых 5 лет я внимательно проверял развиваемый тезис мой; и не менее пятидесяти стихотворений предлагаемым способом разобраны мною; <...> лишь до 20 стихотворений, разобранных предлагаемым способом, сохранились [в Швейцарии мной (где приходилось мне работать в 1914, 1915, 1916 годах)]; по условиям военного времени черновые наброски работ мне пришлось оставить в Швейцарии» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 16).

С. 51. *Ин брүдeрсфэрен вэттгезанг...* — In Brudersphären Wettgesang, начало «Пролога на небесах» к «Фаусту» Гёте (см. выше, комм. к с. 24).

*Здесь ритм переносится к игре степеней ударности: Fr. Saran: «Deutsche Verslehre».* — Книга Франца Сарана вышла в Мюнхене в 1907 году. Саран говорит о побочных ударениях в длинных словах (S. 106 ff.), но использует для примеров не немецкие композиты, ритм в отличие от метра определяет как то, что есть в речитативе и в ритмической прозе (S. 145), т.е. соображение о роли побочных ударений скорее всего принадлежит самому Белому, а сноска подтверждает не этот тезис, а тот, что немецких стиховедов «не могли остро волновать вопросы о неударности и длительности словоразделов».

С. 52. *Я эти четыре формы называю: формами «а», «b», «с», «d»...* — Сохранился сделанный Белым для демонстрации на лекции акварельный рисунок, служащий для усвоения учащимися номенклатуры паузных форм и поправочных коэффициентов на их разницу (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 92):



*Номенклатуру Шенгели...* — Речь о главе «Пиррихии в двухдольниках» книги Шенгели.

С. 53. *Перетопатываем || годы...* — Строчки из поэмы Белого «Первое свидание».

*Блестяще разрешил случай с «нечистотой»...* — См. ниже, протокол заседания кружка 16 ноября 1910 года.

...«*b*»-изироваться... «*c*»-изироваться... «*d*»-изироваться... — Читается «бэизироваться», «цэизироваться» и т.п.

С. 54. *Ритмический «Кружок» возник к жизни в 1910 году... Среди 15-ти участников «Кружка»...* — Ср. другое, более подробное описание истории кружка в «Между двух революций» (гл. V, главка «Ритмический кружок»). Об участниках кружка см. его протоколы в «Приложении» и комментарии к ним.

*На одном из заседаний «Кружка» присутствовал А.А. Блок.* — «...Здесь состоялось собрание кружка моего, которое отменить я не мог, на котором присутствовал Блок; вероятней беседа с А. А. была прервана явкой ритмистов, весьма осчастливленных появлением его на беседе о тонкостях русского пятистопного ямба; А. А. с любопытством прислушивался к специальнейшим разговорам о ритме, приглядывался к чертежам на доске...; в беседу же он не вступал; и сидел в уголке; и глазами оглядывал моих рьяных ритмистов» (*Белый Андрей*. О Блоке. М., 1997. С. 368). Это было 2 или 8 ноября 1910 г. (см.: *Глухова Е.В.* А. Белый в работе над поэзией А. Блока // Шахматовский вестник. Выпуск 12. Биография как источник и контекст творчества А. Блока. М., 2001. С. 295–296).

С. 55. *Погиб и кормщик || и пловец... Лишь я, таинственный || невец...* — А.С. Пушкин, «Арион».

*Душа || потрясена моя... Похрустывает || в ночь валежник.* — Стихотворение Белого «Калека» 1908 г., вошедшее в «Пепел».

С. 56. *Шенгели правильно берет на учет этот важнейший фактор ритма трехдольников.* — См. главу IV его книги, «Трехдольные размеры», в частности, таблицу на с. 43.

*Бакхиях в трехдольниках...* — В современной терминологии «сверхсхемных ударениях». Бакхий — греческая стопа из одного краткого и двух долгих слогов.

*Вот | он || ряд || гробовых || ступеней...* — Первая половина стихотворения Блока 1904 года.

С. 57. *Жирмунский... трехсотстраничной книге «Введение в метрику»...* — Речь об издании: *Жирмунский В.М.* Введение в метрику: Теория стиха. Л., 1925. 286 с. Переиздана в 1975 г.

С. 58. *Динамическая диподия... диподия паузная...* — О соотношении двух половин четырехстопного ямба подробнее говорится в трактате «О ритмическом жесте» (главка «Динамическая диподия [первая] и паузная [вторая] диметра» — ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1).

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### 1. О кривой ритма

С. 61. *Ан труза кар* — французское en trois quarts, «три четверти».

С. 62. А.А. *Баранов (Рем)...* — Дмитрий Рем (псевдоним Алексея Алексеевича Баранова, 1891–1920?), поэт круга «Мусагета». Издавался: *Рем Д., Сидоров А.* *Toга Praetexta.* Стихи 1909 года. М., 1910 (название сборника означает примерно «совершеннолетие»; *toга praetexta* — одежда, которую римские юноши торжественно впервые надевали в день совершеннолетия); *Морские камешки.* Стихотворения А. Романовской и Димитрия Рема. М., 1913; также в составе: Антология книгоиздательства «Мусагет». М., 1911; *Круговая чаша.* М., 1913. Из рецензии Гумилева на «*Toга praetexta*»: «*Дмитрия Рема я буду разбирать по существу. Он прежде всего нежен и в нежности глубок и изящен. <...> Эта нежность приводит его к познанию тайного и радостного смысла земных пространств <...> И она же заставляет его отрицать или ненавидеть бессмертные души*» (Аполлон. 1910. № 6. С. 43; перепечатано: *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 96). В статистической работе кружка Рем не участвовал, но сразу заговорил о своем методе построения ритмической кривой.

*Лишь впоследствии в 1912–1914 годах я, вернувшись к проблемам ритма за границей, извлек из леты забвения этот способ счисления...* — См. выше, комм. к с. 50.

*...самого Баранова, вскоре ушедшего в сторону от проблем стиховедения.* — Сохранилось письмо Сидорова Боброву

от 2 августа 1915 года, из которого ясно, что Бобров пробовал найти Баранова и хотел опубликовать его метод. Сидоров отвечал: «Адреса А.А. Баранова я не имею, и предполагаю, что он уже находится в рядах Действующей Армии. Опубликование метода его должно быть представлено на усмотрение Вашего такта, причем я лично думаю, что А.А. Баранов ничего против этого иметь не будет.

Единственное, что могу сообщить Вам о занятиях участников бывшей ритмической секции, очевидно клонится к тому, что все они (и я лично в их числе) заняты в настоящее время весьма далеко отошедшими от ритмических изысканий делами, так что вряд ли кто согласится вступить с Б.Н. Бугаевым в переговоры по этому поводу» (РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 5).

*Аналогон* — примерно «структурный аналог», нем. das Analogon (от греч. ἀνάλογον); в немецкой науке так называются, в частности, структурно одинаковые химические соединения.

С. 63. *Как изучал, например, Танеев кривые мелодий...* — Возможно, Белый помнил это из выступления С.М. Беляева на заседании «Никитинских субботников» (см. с. 311), стенограмма которого опубликована Д.М. Фельдманом: «То, что говорил Б<орис> Н<иколаевич>, совпадает до некоторой степени с тем, что было высказано, правда, в области музыки — Танеевым, который работал в области контрапункта, — в его статье в одном из <номеров> „Музыкального современника“. Танеев говорит о кривых нормальной и ненормальной мелодии, что раньше это являлось схематичным, эти выводы. На десять лет раньше он делал те же выводы...» (Литературное обозрение. 1995. № 4–5 [252]. С. 132).

С. 64. *Антр ну суа ди* — французское *entre nous soit dit*, «между нами говоря».

*В 1920 году, присутствуя на моем курсе в Ленинградском «Доме Искусств»...* — См. ниже, комм. к с. 201.

С. 65. *Объявления Роберта Майера сумасшедшим (недавний, сравнительно, факт)...* — Работы Роберта Майера 1840-х годов, касавшиеся закона сохранения энергии и предвосхитившие первый закон термодинамики, были признаны научным сообществом через 30–40 лет в ходе

ожесточенной полемики. В «Принципе ритма в диалектическом методе» Белый более явно сравнивает кривую Рема с законом сохранения энергии (начало главы «О кривой ритма»); это развитие метафоры «паузы» и «ударения» как потенциальной и кинетической энергии.

*С легкой руки Троцкого...* — В книге Л.Д. Троцкого «Литература и революция», вышедшей в 1923 г., содержится очерк творчества Белого революционных лет с чрезвычайно резкими оценками (впервые вышел отдельно 1 октября 1922 года в «Правде»). Сам Белый в 1927 г. пересказывал Троцкого так: «я — „меньшевик“, „белый“ (с маленькой буквы), занимаюсь исканием психологических гнид под куполом „храма“ и изучением хвоста у киевской ведьмы в отличии от „ведьмы“ вообще. Так как мое мировоззрение никому не известно, — неизвестно, что я „естественник“, 25 лет занимавшийся теорией знания... то я со времени опубликования резолюции Троцкого обо мне и сел, так сказать, в тень; сижу и молчу» («К „Указателю“ критической литературы обо мне» // ОР РГБ. Ф. 198. Оп. 6. Ед. хр. 5. Л. 25–25 об; цит. по комментариям А.В. Лаврова в: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 399).

Сетования Белого на стандартность и поверхностность упреков в мистике в эти годы ср. также в описании заседания в «Никитинских субботниках» («Еще во время выступления С. Шувалова А. Белый язвительно подал реплику: „Ну, конечно, мистика!... Где Андрей Белый — там мистика!..“» — см.: Литературное обозрение. 1995. № 4–5 [252]. С. 128–134). Белого очень сильно задело прочитанное им в этом году предисловие И. Машбица-Верова к одно-томнику лирики Александра Блока (*Машбиц-Веров И. Блок и современность* // Блок А. Избранные стихотворения / Ред. П. Медведева; Вступ. ст. И. Машбиц-Верова. М., 1927. С. XI–LII), в которой из всего окружения Блока он один обвинялся в «мистицизме» и дурном влиянии на поэта (см. подробнее в тифлисской лекции о Блоке и в предисловии и комментариях к ней Н.В. Котрелева: *Белый Андрей. Конспект введения к лекции «Блок»* [Тифлис, 1927 г.] / Вступление и публикация Н.В. Котрелева // Наше наследие. 2005. № 70–75. С. 103–111).

## 2. Счисление кривой

С. 66. *Чижик, чижик, где ты был?* — «Чижик-пыжик» — песенка неизвестного происхождения (известна с начала XIX века), со многими вариантами текста; мелодия ее, играемая одним пальцем, часто использовалась при самом начальном обучении детей игре на музыкальном инструменте. Возможно, текст вторичен по отношению к этой мелодии. В обеих редакциях трактата «О ритмическом жесте» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1; РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59) и в лекциях (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 92, 93) Белый показывал построение кривой Рема на примере первых строк «Евгения Онегина» (как в изложениях классической метрики примером гекзаметра часто служат первые строки Гомера). Замена «Онегина» «Чижиком-пыжиком» связана как с желанием Белого второй половины 20-х быть более открытым и современным (ср. его слова «пушкинские ритмы кончились» и влияние «Как делать стихи» Маяковского — *Зайцев П.Н.* Воспоминания. М. 2008. С. 102), так и с мелодическими ассоциациями кривой («Чижик» — простейшая учебная мелодия).

С. 67. *Так злодей с зловещей шайкою своей...* — А.С. Пушкин, «Медный всадник» (у Пушкина «...с свирепой шайкою...»).

*Градация строчных вариаций (стихотворение — тема в вариациях) и есть живая диалектика, где повторы суть повторы когда-то данной тезы, контрасты — антитезы, а взаимодействие их в ухе — синтез...* — Таким образом, на формальном уровне мы имеем то же, что на содержательном, где произведение рассматривается как синтез «первой и второй тем» в «сонатной форме».

## 3. Случай счисления

С. 74. *На что вы, дни? Юдольный мир явленья...* — Начало стихотворения Боратынского. Анализ этого стихотворения имеется и в стиховедческих материалах конца 1900-х гг. (ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 2. Ед. хр. 16). К.Н. Бугаева подробно описывает чтение Белым вслух этого стихотворения, с ритмическими и интонационными акцентами (*Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001. С. 100–102).



Ср. его философскую интерпретацию в книге «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» (М., 2000. С. 165–166; § 92).

*Я вижу Толедо. Я вижу Мадрид...* — Стихотворение К. Бальмонта «Испанский цветок» (из книги «Будем как солнце»).

С. 75. *Кривая «Эоловой Арфы» Жуковского...* — Баллада Жуковского «Эолова арфа» написана восьмистроочной строфой из строк двухстопного (первая, третья, пятая, шестая, седьмая строки) и четырехстопного (вторая, четвертая, восьмая строки) амфибрахия:

Владыка Морвены,  
Жил в дедовском замке могучий Ордал;  
Над озером стены  
Зубчатые замок с холма возвышал;  
Прибрежны дубравы  
Склонялись к водам,  
И стлался кудрявый  
Кустарник по значным окрестным холмам.

С. 76. *Шенгели о строфе, как ритмическом целом...* — «Строфа как ритмическое целое» — название пятой главы книги Шенгели (с. 51–61); «тенденция оканчивать строфы пэоническими строками и начинать ямбическими» описывается на стр. 59–60.

*Эти формальные и реальные доводы заставляют меня видеть в строфе не ритмическое, а метрическое единство...* — Вопрос о строфе был одним из пунктов возражений С.В. Шувалова на выступлении в «Никитинских субботниках» 29 октября 1927 г. (см. с. 311).

С. 78. *Наблюдение Ф.Е. Корша над распределением силы ударности...* — *Корш Ф.Е.* О русском народном стихосложении. СПб., 1901. С. 22–23. Корш выделял в стихе былин два «полустишия», объединяющих два ритмически ударных группы (причем ритмические ударения не обязательно совпадают с прозаическими); в данном случае он говорит об усилении дополнительного ударения количеством безударных.

*А как я счисляю трехдольники...* — Сохранилась большая законченная в подсчетах работа Белого «Материал изучения паузных форм (межсловесных промежутков) в трехдольниках (анapest, амфибрахий, дактиль)» (РГАЛИ. Ф. 53.

Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 42 и далее). Она делалась раньше «Ритма как диалектики», в 1923–1924 гг.; 3 января 1924 года Белый выступал с докладом «О трехдольниках» в Кружке поэтов.

С. 79. *Но вся игра трехдольника — в паузах.* — Это говорилось еще в «Лирике и эксперименте» (с разбором некрасовской «Смерти крестьянина»), повторено в «О ритмическом жесте».

*Как в «Полтаве»...* — До начала работы с «Медным всадником» Белый сходным образом разбирал начало «Полтавы» (кривые с разметкой тем сохранились в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 95 и след.; цветная схема там же, л. 108).

*Опоров...* — Так у Белого (л. 61 рукописи).

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### 1. Кривая ритма, как интонационный жест

С. 82. *Возьму «Зимнее утро» Пушкина...* — С интерпретации «Зимнего утра» начинались главы, посвященные лирике, и в обеих редакциях трактата «О ритмическом жесте» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 7–15; ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 64–65, 52–53).

*В регистре спорных случаев, упорядоченных нашим ритмическим кружком... об ускорениях (§ 2)...* — Белый цитирует, надо полагать, одну из черновых редакций «регистра» («К будущему учебнику ритма»); приводимое им место соответствует статье II, § 3 конечного текста (см. с. 255).

С. 83. *Вот схема кривой (см. чертеж № 1...)...* — В издании «Федерации» построчные чертежи первых двух строф напечатаны с ошибками, о чем есть свидетельство автора. В переписке с Ивановым-Разумником: «спасибо за указанные опечатки; я знаю об опечатке с „Зимним утром“» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 656; письмо от 1 октября 1929 года); письмо Иванова-Разумника не сохранилось, но сохранился его комментарий: «Среди ряда ошибок или опечаток ИР указал АБ на ошибочное построение ломаных линий в первой и второй строфе

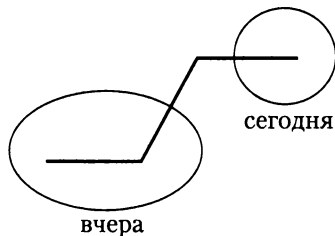
„Зимнего утра“...» (Там же. С. 660). Мы исправляем чертеж так, чтоб он соответствовал расчетам, приведенным в тексте.

С. 85. *Жалею любителей всего «среднего», ибо кривая ритма есть именно разъятие всего «среднего» в уровни...* — Излагаемая теория аритмологического комплекса противостоит анализу, вычислению «среднего» (см. выше, комм. к с. 26); ср. рассуждения Коробкина, излагающего ее как теорию «социального такта»: «Ах, да отвыкните, батюшка, <...> от... от... <...> от безграмотного выражения: „в общем и целом...“ <...> От смеси понятий <...> сливающихся принципы, в корне иные-с... <...> Общее-с, — ну-те-с — понятие анализа; „целое“ в логике аритмологии — образ, фигура; там — счет, обобщающий; здесь — построение! <...> В общем и целом есть гиль, тарабарщина, едущий, ясное дело, „в карете верхом“: набор слов!» («Маски», гл. IV, главка «Микель-Анджело»).

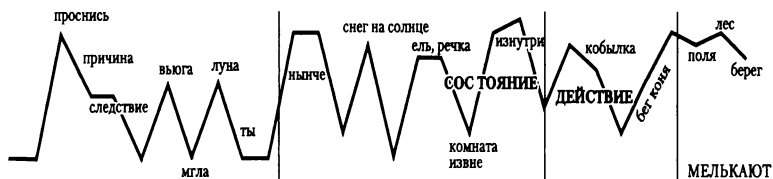
С. 86. *Бесфактивная словесность, которая... будет безнаказанно упражняться в новых, чисто словесных, номенклатурных и только бильбоке.* — Таким образом, старая литературная критика народнического, «идейного» толка и «профессорская» склонность к метрической номенклатуре (представители ее к книге — Жирмунский и Шенгели) понимаются Белым как непременно подразумевающие друг друга и объединяются в одно целое, противостоящее собственно научному методу.

*Научного закона, раз он опытно найден, не загрязнишь... серией поэтических и «мистических» восприятий.* — Очередной ответ на упреки в «мистике», прозвучавшие на докладе в «Никитинских субботниках» (см. выше, с 311).

С. 87. *Но это же деление на две части является и делением смысловым.* — Сохранилась простенькая лекционная схема (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 92), которой Белый иллюстрировал это положение, такого содержания:



С. 88. О строчной кривой этого отрывка я бы мог написать отдельный доклад... — Сохранились акварельные демонстрационные схемы, свидетельствующие, что на лекциях Белый «прослеживал все изломы кривой» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 92). Пять схем (по листу на строфу), если составить их вместе, имеют такое содержание:



Следовало бы составить таблицы по крайней мере из трех колонок: в первой приводить текст; во второй — его слуховую запись; в третьей число строчного отношения... — Расчеты кривых сохранились в бумагах Белого в большом количестве. Однако, поскольку в разные периоды своей деятельности Белый считал по-разному, не всегда просто отобрать именно те расчеты, которые использованы в «Ритме как диалектике», и разбор авторских расчетов следует оставить до более полного, академического издания; с другой стороны, по правилам, изложенным в предыдущей книге и в приложении «К будущему учебнику ритма», нетрудно составить расчет самому.

Жест первой строчной кривой... — В первой редакции трактата «О ритмическом жесте» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 14) этот «жест» иллюстрируется следующим чертежом:



Всегда считая поэтическое творчество, генерацию художественной формы, разновидностью мышления (хотя непонятийного), в период работы над «Ритмическим жестом» Белый склонялся к такому прямолинейному пониманию единой природы творчества и мышления, при котором подъем и спуск ритмической кривой толкуются как логические причина (подъем) и следствие (спуск), как посылки и умозаключение; желание провести этот параллелизм видно и в этом разборе «Зимнего утра», и в анализе лермонтовского «Когда волнуется желтеющая нива...».

С. 89. *Весь жест кривой «Когда волнуется желтеющая нива...»* — См. об этом стихотворении Лермонтова ниже, с. 111 и комм.

## 2. Восходящие кривые

С. 90. *Сердце вполне неслучайно относится физиологами к ритмической системе...* — Антропософская медицина понимает сердце и легкие как «ритмическую систему», посредничающую в человеке между нервно-чувственной системой и системой обмена веществ. При этом они относительно независимы друг от друга; это часть обширного учения Р. Штейнера о «трехчленности».

С. 91. *Сияет солнце: во всем — блеск и трепет...* — Расчет кривой «Сияет солнце, воды блещут...» сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 136 об). Приведем первые две строфы, не процитированные Белым:

Сияет солнце, воды блещут,  
На всем улыбка, жизнь во всем,  
Деревья радостно трепещут,  
Купаясь в небе голубом.

Поют деревья, блещут воды,  
Любовью воздух растворен,  
И мир, цветущий мир природы,  
Избытком жизни упоен.

С. 92. *Стихотворение «Первый лист».* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 136 об). Приведем текст стихотворения:

Лист зеленеет молодой.  
Смотри, как листьям молодым  
Стоят обвеяны березы,  
Воздушной зеленью сквозной,  
Полупрозрачную, как дым...

Давно им грезилось весной,  
Весной и летом золотым, —  
И вот живые эти грезы,  
Под первым небом голубым,  
Пробились вдруг на свет дневной...

О, первых листьев красота,  
Омытых в солнечных лучах,  
С новорожденною их тенью!  
И слышно нам по их движенью,  
Что в этих тысячах и тьмах  
Не встретишь мертвого листа...

*Стихотворение «Восток белел...»* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 138 об).  
Приведем текст стихотворения:

Восток белел. Ладыя катилась,  
Ветрило весело звучало, —  
Как опрокинутое небо,  
Под нами море трепетало...

Восток алел. Она молилась,  
С чела откинув покрывало, —  
Дышала на устах молитва,  
Во взорах небо ликовало...

Восток вспылал. Она склонилась,  
Блестящая поникла вяя, —  
И по младенческим ланитам  
Струились капли огневые...

С. 93. *Кривая «г»*: «Обвеян вещью дремотой...» — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 136 об). Приведем текст стихотворения:

Обвеян вещью дремотой,  
Полураздетый лес грустит...  
Из летних листьев разве сотый,  
Блестя осенней позолотой,  
Еще на ветви шелестит.

Гляжу с участием умиленным,  
Когда, пробившись из-за туч,  
Вдруг по деревьям испещренным,  
С их ветхим листьем изнуренным,  
Молниевидный брызнет луч!

Как увядающее мило!  
Какая прелесть в нем для нас,  
Когда, что так цвело и жило,  
Теперь, так немощно и хило,  
В последний улыбнется раз!..

### 3. Кривая коленчатого восхода

С. 94. *Жест содержания; и о нем поэт говорит, что его языку учится он...* — Имеются в виду цитированные ниже (с. 103, 173, 268) строки «Я понять тебя хочу, / Темный твой язык учу». В отделке стихотворения, в поиске его формы поэт «учит язык жеста содержания» — и Белый-ученый идет по тому же пути. См. комм. к с. 268.

С. 96. *Кривая «а»*: «*Чародейкою зимою*»... — Приведем текст стихотворения:

Чародейкою Зимою  
Околдован, лес стоит —  
И под снежной бахромою,  
Неподвижною, немою,  
Чудной жизнью он блестит.

И стоит он, околдован, —  
Не мертвец и не живой —  
Сном волшебным очарован,  
Весь опутан, весь окован  
Легкой цепью пуховой...

Солнце зимнее ли мещет  
На него свой луч косой —  
В нем ничто не затрепещет,  
Он весь вспыхнет и заблещет  
Ослепительной красой.

*В кривой «б» («Снежные горы»)*... — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 137). Приведем текст стихотворения:

Уже полдневная пора  
Палит отвесными лучами, —  
И задымилась гора  
С своими черными лесами.

Внизу, как зеркало стальное,  
Синеют озера струи,  
И с камней, блещущих на зное,  
В родную глубь спешат ручьи.

И между тем как полусонный  
Наш дольний мир, лишенный сил,  
Проникнут негой благовонной,  
Во мгле полуденной почил, —

Горé, как божества родные,  
Над издыхающей землей  
Играют выси ледяные  
С лазурью неба огневой.

*Над усыпленную землей...* — Так печаталась строфа (вместо тютчевского «над издыхающей») в изданиях второй половины XIX века, начиная с издания 1854 года, подготовленного И.С. Тургеневым. В начале XX века издатели вернулись к исходному тютчевскому варианту. Цитируя по памяти, Белый также пропускает «с» в последней строке.

С. 97. *Курьезная частность...* — Хотя здесь Белый называет совпадение подъема и спуска кривой с образами подъема и спуска в стихотворении «курьезной частностью», таких наблюдений в его разборах достаточно много, начиная с анализа тютчевского «Фонтана» в «Жезле Аарона» (см. ниже, комм. к с. 108) или сравнительного анализа тютчевского «Как над горячею золой...» и собственной «Жизни» (см. ниже, комм. к с. 110); многочисленные примеры также ниже, в разделе о нисходящих кривых.

*Контраст стихотворения «Летний вечер»...* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 133). Приведем текст стихотворения:

Уж солнца раскаленный шар  
С главы своей земля скатила,  
И мирный вечера пожар  
Волна морская поглотила.



Уж звезды светлые взошли  
И тяготеющий над нами  
Небесный свод приподняли  
Своими влажными главами.

Река воздушная полней  
Течет меж небом и землею,  
Грудь дышит легче и вольней,  
Освобожденная от зною.

И сладкий трепет, как струя,  
По жилам пробежал природы,  
Как бы горячих ног ея  
Коснулись ключевые воды.

С. 98. В *«Весенней грозе»* (кривая «г»)... — Приведем текст стихотворения:

Люблю грозу в начале мая,  
Когда весенний, первый гром,  
Как бы резвяся и играя,  
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,  
Вот дождик брызнул, пыль летит,  
Повисли перлы дождевые,  
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,  
В лесу не молкнет птичий гам,  
И гам лесной и шум нагорный —  
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила.

*Как в «Фонтане».* — См. ниже, с. 108 и комм. к ней.

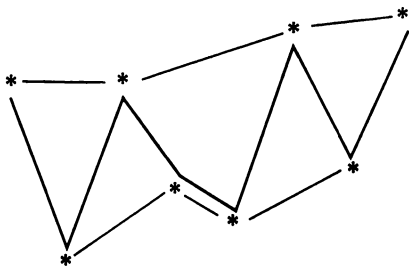
*Коленчатую кривую «д»*... — Пушкинского «Пока не требует поэта...». Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 91об). Сохранились и чертежи кривой другого варианта разбора (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 5).

С. 99. *Как пробудившийся орел*... — Приведем пропущенную Белым четвертую строфу:

Тоскует он в забавах мира,  
Людской чуждается молвы,  
К ногам народного кумира  
Не клонит гордой головы;

*Кривая «Стансов» Пушкина.* — Разбор «Стансов» входил в трактат «О ритмическом жесте» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 29–30).

*Вырежем строфы, лежащие ниже средней, и склеим их...* — Сохранилась лекционная схема (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 92), которой Белый иллюстрировал эту идею связности верхних и нижних по ритмической напряженности строф, выглядящая примерно так:



С. 101. *Сонатной формы... контрапункт...* — Первое упоминание в книге этого принципа, который и будет применен в разборе «Медного всадника». Белый часто называл «контрапунктом» строение собственных произведений: «я более всего старался быть точным в экспозиции тем, в контрапункте» (предисловие к «Кубку метелей»); «мои „Симфонии“ есть собственно стремление к контрапункту переживаний, к науке переживаний» (письмо Иванову-Разумнику от 20 ноября 1915 года); о «Серебряном голубе» и «Петербурге»: «*песенка души — восток; оркестровка и контрапункт — запад: а человеческое стремление..., ведущее его от песни к симфонии, и есть восток в западе или запад в востоке*» (Там же); «стало быть, контрапункт, или сценоведение, вместо обычных явлений на той же, статически поданной сцене? — Да, да. Стало быть, все — „Симфония“? — Как же иначе...» (Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 78); «может быть оттого, что основная стихия моя есть музыка, смысл всякого слова виделся мне в нарастании смысловых модуляций и в их

контрапункте» (письмо Ф. Гладкову от 17 июня 1933 года, цит. по: Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 765). Иногда характеризовал как «контрапункт» свое мировоззрение в целом («Эмблематика смысла», «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности», — в особенности § 36; также «Почему я стал символистом...», «На рубеже двух столетий»), иногда называл так сознание: «все понятия знаний рассудочны;... в переложениях и сочетаниях, во взаимном их контрапункте — в сознании — окрыляется разум» («Кризис жизни», гл. 19). Нередко как «контрапункт» характеризуется строение чужого произведения: трилогии Мережковского (в статье «Мережковский» из «Луга зеленого»), «Бородина» Лермонтова (в «Жезле Аарона»), поэзии Вячеслава Иванова (в статье «Вячеслав Иванов» из книги «Поэзия слова»), «Энергии» Ф. Гладкова (упомянутое письмо к нему); как «контрапункт» описывается природа (горный пейзаж, — в «Ветре с Кавказа»), но и заводские машины (в «Армении», глава «Производства»), и многое другое. Ср. также главу «Контрапункт» в «Воспоминаниях об Андрее Белом» К.Н. Бугаевой, а также выше, комм. к с. 20.

И.Н. Лагутина характеризует понимание Белым «контрапункта» гносеологически — как «мировоззренческое единство в множественности, гармоническое слияние теоретического и интуитивного познания, способность к анализу и синтезу одновременно» (*Белый Андрей. Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере.* М., 2000. С. 571). Если определять «контрапункт» в лейбницеанских терминах Белого и Н.В. Бугаева, его, вероятно, нужно назвать аритмологическим комплексом в движении, монадой высокого порядка в процессе развития; для стиховеда он выражается ритмом.

*Интонационная тональность меняет рельеф текста и заставляет задуматься..., достаточно ли мы в него глубоко вникли..* — Ответ на размышления этих двух абзацев, а также на высказанные в начале главы сомнения в «методе подхода» (с. 85), Белый дает через два года в письме Иванову-Разумнику от 1 октября 1929 г.:

«Я все более и более склоняюсь подчеркивать не сопряженность ритма и смысла, а сопряженность ритма, верней его количественной проекции (что есть кривая), с интона-

ционным смыслом, который и *первое* и *позднее* (т.е. и первое и последнее) абстрактного смысла, ибо смысл самого смысла — интонация; интонация — некая духовная реальность тона, тональности, как качества; не надо забывать, что количественная проекция (кривая) ритма и мех<ан>ическая абстрактность содержания (понятийность) в смысле Канта суть не содержания, а только формы; кривая — еще форма (в одном смысле); абстракция — уже форма (в другом смысле); это лишь два крайних звена диалектических ножниц; между лежит подлежащая раскрытию качественность ударов в связи с голосовым напряжением; удар „é“ — не удар „á“; и в „é“ „né“ — не „ствé“; но на первых шагах мы отвлекаемся от ритма, как эвритмии, т.е. от тональностей тона; они — то, что подлежит вскрыть и со стороны „содержания“ (т.е. формы в одном смысле) и формы (в другом смысле)



К этому должен сказать, что я беру понятие содержания, как формо-содержание, ибо понятие *содержания* — понятие двойственное, имеющее и *свою* форму, и свое содержание; если форма содержания „со“, как держ-*ащее*, то „содержание“ содержания „держание“, как держ-*имое* (точка идеализма); если держимое — форма, а держащее — „содержание“, мы приходим „к“ позиции реализма. Как раз думая на тему символизма, я много уяснил себе в этой теме, что мною не оговорено в „Символизме“, где я пользовался понятием содержание и форма — *напрокат* в их академическом, ложно-классическом стиле. Противоположение „*ритм — смысл*“ формально, поскольку под понятие „смысл“ подставляется содержание, которое — условность, ибо оно понятие — обратимое в форму, а под ритм подставляется его „количественная“ проекция („минус“ тональность, *ин*-тонация, которая и есть „*In*“-halt содержания формо-содержания); содержание не знает щепления на форму и содержание; это — „выщепы“ из целого; и как „выщепы“ они суть лишь формы.

Так что мои якобы смысловые разгляды сводятся к осмыслению интонационности, от которой зависит и ритм, как количество, и позднейшая рефлексия абстрактного „субъекта“ осмысления (например, в поэтич<еском> „Я“ Пушкина резонирование „Александра Сергеевича“: в „Кавказском Пленнике“ оно — разительно расходится с „Я“ поэта, ибо поэт еще не осознал, как в „Медн<ом> Всаднике“, своего „Я“: не осознал, что неувязка с поведением „пленника“ — нелады „Ал<ександра> Серг<еевича>“ с собой; в „Медн<ом> Всаднике“ — „Ал<ександр> Серг<еевич>“ бесконечно имманентнее „Я“, ибо поэтич<еское> „Я“ вырывает в „Евгения“: „Не дай мне Бог сойти с ума“ = „мятежным думам“ Евгения). Содержание понятия „смыслового содержания“ в каждом произведении свое в зависимости от процесса творческого самосознания, как зрелости. Но это уже тема, где „*pes*“, или — „*стона*“ (метр), осознанием превращается в интонацию поступи, как *поступка*: здесь и нога становится *ухом*, а *ухо* — органом, воспринимающим звук из молчания. Собственно: вскройся нам *интонация*, мы имели бы дело с *инспирацией* и с *судьбой*: *ритм* и *смысл* — две формальные проекции не вскрытой нам инспирации, в ней ритм становится понятием „*пути*“: *поступи поступков*) (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 657–658).

С. 102. *Говорить... за зеленым столом...* — За карточным; ничего не значащая светская болтовня.

*Наиболее трудно читаемой кривой Пушкина (наиболее изощренной)...* — После анализа «Медного всадника», летом 1929 года, Белый предпринял еще ритмический разбор «Кавказского пленника» (материалы сохранились: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53; Там же. Оп. 2. Ед. хр. 5. Л. 1–24) и на нем усомнился даже в применимости принципа «контрапункта»: «Перед обедом Б. Н. заканчивал чтение текста „Кавказского Пленника“ по уровням: вверх и вниз от средней. То, что открывалось, поражало до вздрога. Но очень сложно, завито в какую-то, еще непонятную в целом спираль восьмерок... Задал же Пушкин задачу. Никак смысл „Кавказского Пленника“ не дается. Вот уже подлинно: логика сна. Все утро Б. Н. бился, — не складывается целое. Какие-то противоречия. Не знаешь, что, собственно, Пушкин хотел сказать. Его кривая всегда трудно прочитываема.

Но в конце концов смысл становится понятен. Здесь же никак!... Особенная трудность „Кавказского Пленника“ в том еще, что кривая „Медного Всадника“ настолько въелась в сознание. Невольно и здесь подходишь с тем же принципом: тема верха, низа, — их контрапункт. Но материал не поддается и требует какого-то иного прочтения. Никакой „сонатной“ формы... Раздражение переходит и на меня. Что же это за существо Пушкин! Чего это он так хитро прячет концы» (*Бугаева К.Н.* Дневник 1929 года / Предисловие Е.В. Наседкиной, подготовка текста и примечания Е.В. Наседкиной и Е.Н. Щелоковой // *Лица. Биографический альманах.* М., 2002. № 9. С. 192–207); ср.: «„Кавказский Пленник“ выдвинул вовсе новую черту в жизни кривых; кривая поэмы — антипод „Медного Всадника“; в последнем средний уровень разрезает точки высот на две темы... В „Кавказском Пленнике“ — ничего подобного; закон кривой явно выпечатан, а логически сформулировать его не умею: так он хитер и неуловим; нет тем по „темам“; все темы... проходят по всем уровням; верх и низ — в изменении тональности произнесения; нет образности, тональностям соответствующей; и еще: около средней (2,3) от 1,9 до 2,7 есть различие верха и низа, а далее — явный парадокс: „то, что вверху, то и внизу“; контраст — не в контрасте минимумов и максимумов, а в контрасте минимумов + максимумов с средними уровнями масштаба, что создает движение развертываемой спирали, которая в высших размахах становится восьмеркой» (письмо к Иванову-Разумнику от 19 июля 1929 года).

*Откровенную ритмию между кривой и текстом я встретил всего один раз: у Алексея Толстого... — Речь о стихотворении А.К. Толстого «И. С. Аксакову (Судя меня довольно строго...)», 1859 года. Сохранился лист с его анализом из работы «О ритмическом жесте»: «Три строфы образуют нам три контраста; линия ритма Пушкина, Тютчева, вероятно бы рисовала нам жест, изображенный мной в линии „а“ (см. чертеж № 24); а Алексей Толстой своим ритмом рисует нам тепловатое, чуть-чуть повышение уровня; этот жест — не соответствует смыслу.*

В четвертой строфе повествуется: о любви к природе, к народу, к стремленьям народа; этим, казалось бы, расширяется

круг забот: расширяются сами заботы до их благороднейших далей, до возможных их высей; линия ритма должна бы, казалось, взлететь, она падает — круто (с 2,2 до 0,5), как будто поэт испугался своих устремлений к народу; крутое падение линии ритма (см. черт. № 23 строфа 4) рисует нам жест трех строф величавой горой, коей подножие — с одной стороны, „голос грома“, с другой стороны „стремленья народа“: вершиною гордо возвышенной вычерчено заявление поэта, что он „не чужд здешней жизни“:

Но я не чужд и здешней жизни.

Верим, что тут имеем мы дело лишь с ужасающим промахом в жесте; если б жест собой выразил тайное мыслей и чувств Алексея Толстого, то это *тайное* нам сказало бы на ухо: я не только не чужд здешней жизни; но я ей вдохно«вляюсь...» (Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 33). «Три контраста» в трех первых строфах — между беседой с другом в первой и торжественными, космическими и религиозными образами второй, между космическими и религиозными образами второй и «здесьним», «тем, что близко» в третьей. Вычисление и чертеж не сохранились, но, считая по принципам Белого периода «Ритмического жеста», для первых трех строф получаем 1,4–1,7–2,2.

#### 4. Нисходящая кривая (простая и коленчатая)

С. 105. *Линия № 2* являет собой *тютчевское стихотворение, посвященное смерти Гёте...* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 135 об). Приведем текст стихотворения:

На древе человечества высоком  
Ты лучшим был его листом,  
Воспитанный его чистейшим соком,  
Развит чистейшим солнечным лучом!

С его великою душою  
Созвучней всех на нем ты трепетал!  
Пророчески беседовал с грозою  
Иль весело с зефирами играл!

Не поздний вихрь, не буйный ливень летний  
Тебя сорвал с родимого сучка:  
Был многих краше, многих долголетней,  
И сам собою пал, как из венка!

С. 106. *Температурное 37° для каждого стихотворения — свое.* — Сохранилась таблица, в которой Белый сравнивал средние линии, «нормали», разных стихотворений (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 91 об., рядом с анализом пушкинского «Пока не требует поэта...», первого из разбираемых в «Ритме как диалектике» стихотворений с «коленчатой» кривой, для которых анализ по темам «выше и ниже нормали» предпочтителен); это направление анализа Белый не стал разрабатывать, поскольку ритмический контраст имеет смысл только внутри одного стихотворения, его «подъемы» и «спуски» взаимозависимы, и величина средней линии вне конкретного стихотворения ничего не значит; ср. все же оговорку на с. 147: «характеристика средних уровней, не влияя на жест кривой, все же дает нечто для опознания ритмической динамики (внутри которой и *статика* — динамический момент)».

*Кривая № 3... «Телега жизни» Пушкина.* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 93). Приведем текст стихотворения:

Хоть тяжело подчас в ней бремя,  
Телега на ходу легка;  
Ямщик лихой, седое время,  
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу;  
Мы рады голову сломать  
И, презирая лень и негу,  
Кричим: пошел! .....

Но в полдень нет уж той отваги;  
Порастрясло нас; нам страшной  
И косогоры и овраги;  
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;  
Под вечер мы привыкли к ней  
И, дремля, едем до ночлега —  
А время гонит лошадей.



С. 107. *Кривая № 4... 2-й отрывок из «Наполеона» Тютчева...* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 137). Приведем текст стихотворения:

Два демона ему служили,  
Две силы чудно в нем слились:  
В его главе — орлы парили,  
В его груди — змии вились...

Ширококрылых вдохновений  
Орлиный, дерзостный полет,  
И в самом буйстве дерзновений  
Змеиной мудрости расчет.

Но освящающая сила,  
Непостижимая уму,  
Души его не озарила  
И не приблизилась к нему...

Он был земной, не божий пламень,  
Он гордо плыл — презритель волн, —  
Но о подводный веры камень  
В щепы разбился утлый челн.

*«Освежающая сила его души не озарила»...* — Порядок слов «его души» (а не наоборот) характерен для изданий Тютчева второй половины XIX века, «освежающая» (вм. «освещающая») — оговорка Белого.

*Кривая № 6... принадлежит «Бессоннице» Тютчева.* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 137); о значении стихотворения для Белого см. выше, комм. к с. 47. Приведем текст стихотворения:

Часов однообразный бой,  
Томительная ночи повесть!  
Язык для всех равно чужой  
И внятны каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,  
Среди всемирного молчанья,  
Глухие времени стенанья,  
Пророчески-прощальный глас?

Нам мнится: мир осиротелый  
Неотразимый Рок настиг —  
И мы, в борьбе, природой целой  
Покинуты на нас самих;

И наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак, на краю земли,  
И с нашим веком и друзьями  
Бледнеет в сумрачной дали;

И новое, младое племя  
Меж тем на солнце расцвело,  
А нас, друзья, и наше время  
Давно забвеньем занесло!

Лишь изредка, обряд печальный  
Свершая в полуночный час,  
Металла голос погребальный  
Порой оплакивает нас!

С. 108. *Кривая принадлежит «Фонтану» Тютчева...* — Разбор тютчевского «Фонтана» входит в «Жезл Аарона» (Скифы. Вып. 1. 1918. С. 201–203; это первая публикация примера ритмической кривой). Точки кривой в «Жезле Аарона»: 2–2–2,8–0,8 (в «Ритме как диалектике» 2–1,7–3,5–0,5); разница обусловлена деталями учета паузных форм («гашение» поправочного коэффициента в зависимости от расстояния, которое не проводится в «Жезле Аарона», см. главку «Случаи счисления», с. 78), но «фигура кривой», как часто подчеркивает Белый, сохраняется.

С. 109. *На нас выросло второе ухо... напоминающая мне рекламу: человека с гигантским ухом, придерживающим ручку пера. Такой «ушан»...* — Вряд ли имеет смысл искать оригинал этой «рекламы» (т.е. утрированного, карикатурного рисунка); это полусознательный шарж на развиваемый образ поэта, пишущего под диктовку «звука» вдохновения, посланного ему народом; ср., например, формулировку ниже: «ритм — отражение в поэте „звука“, которому он внимает, а „звук“ — отражение того коллектива, который поэту бросает радио-волнами не фальсифицированный критиком, а *подлинный социальный заказ*»; или в письме Иванову-Разумнику: «здесь и нога становится *ухом*, а *ухо* — органом, воспринимающим звук из молчания» (письмо к Иванову-Разумнику от 19 июля 1929 года).

*Стихотворению Боратынского «О счастье с младенчества тоскую»...* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 5. Л. 21).

*Имея слишком много сказать о ней, чтоб не разъехаться — ничего не скажу...* — Потому и мы не будем приводить текст целиком.

С. 110. 3-я строфа — истина, как «тайный голос», не раскрывший еще поэту своего смысла. — Приведем ее:

Безумен ты и все твои желанья —  
Мне первый опыт рек;  
И лучшие мечты моей созданья  
Отвергнул я навек.

*Стихотворение Тютчева «Как над горящею золой дымится свиток и сгорает»...* — Приведем текст стихотворения:

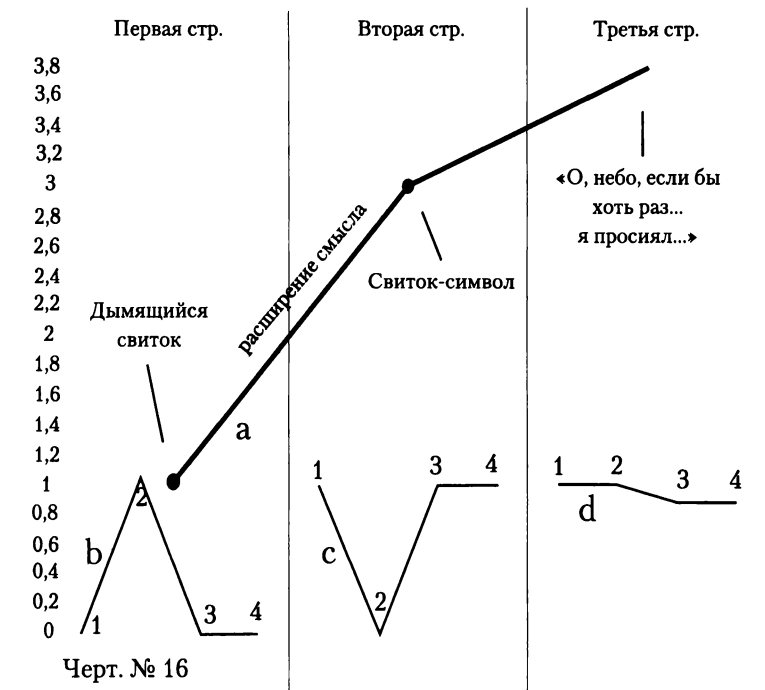
Как над горячею золой  
Дымится свиток и сгорает,  
И огонь, сокрытый и глухой,  
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя  
И с каждым днем уходит дымом;  
Так постепенно гасну я  
В однообразье нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз  
Сей пламень развился по воле,  
И, не томясь, не мучась доле,  
Я просиял бы — и погас!

Обширная интерпретация кривой этого стихотворения, сделанная во время работы над трактатом «О ритмическом жесте», сохранилась в двух редакциях (первая: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 17–18, 20–27; вторая: ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 63, 71, 67, 68, 54, 69, 58). В обоих случаях Белый сравнивает кривую с кривой собственного стихотворения «Жизнь» (1908 г.), написанного, по его уверениям, под влиянием тютчевских ритмов. Чертеж кривой тютчевского стихотворения из первой редакции (сохранился также среди схем, предназначенных для демонстрации на лекциях: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 93. Л. 12):

«Горящею» вместо тютчевского «горячею» — оговорка.



«Финляндия» Боратынского... — «Финляндии» Боратынского посвящены обширные сохранившиеся материалы — несколько вариантов расчета кривой и специфический фонетический «анализ» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 114–123; Ед. хр. 93. Л. 86–88). Целиком о «Финляндии» Белый читал одну из лекций курса «О слове» в ГЭКТЕ-МАСе, в декабре 1927 года (во время работы над «Ритмом как диалектикой» — согласно заметкам «Себе на память»: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96; № 916).

Ввиду длины «Финляндии» Белый строил для нее, как для поэмы, несколько кривых. Строфная кривая имеет вершины 2,2–3,1–2,4–3,6–3,3–3,5–3,3–4–3,8–3,2–3,8–4–2,5–4; «кривая-ракурс на красных строках» — 2,5–3,5–3,6–3,6 (Ед. хр. 93. Л. 123).

С. 111. В моем стихотворении «Я засыпал»... — Стихотворение «Дух» 1914 года, вошедшее в «Звезду». В «Звезде»

первая строка приведенной строфы — «Звезда... Она — в неперенном блеске», но Белый в это время рассчитывал свои стихотворения по собранию стихотворений 1923 года (иногда по гржебинскому 1914 года, как гласят его пометки). Расчет сохранился среди кривых 25 собственных стихотворений, которые Белый собрал вместе (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 160). Коэффициенты строф: 2,7–4–2,9–1, 9, т.е. кривая на второй строфе резко поднимается, а потом постепенно опускается. Приведем текст стихотворения:

Я засыпал... (Стремительные мысли  
Какими-то спиралями неслись;  
Приоткрывалась в сознающем смысле  
Сознанию неявленная высь) —

И видел духа... Искрой он возник...  
Как молния, неуловимый лик  
И два крыла — сверлящие спирали —  
Кровавым блеском разрывали дали.

Открылось мне: в законах точных числ,  
В бунтующей, мыслительной стихии —  
Не я, не я — благие Иерархии  
Высокий свой запечатлели смысл.

Звезда... Она — в неперенном блеске...  
Но бегаёт летучий луч звезды  
Алмазами по зеркалу воды  
И блещущие чертит арабески.

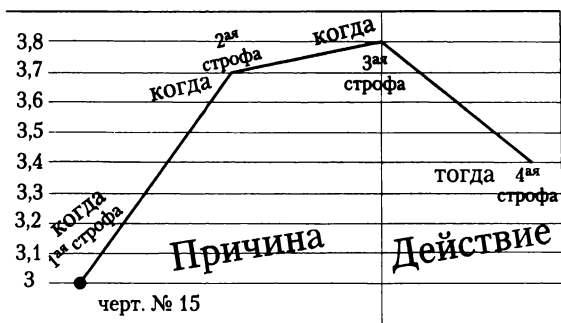
*У Блока... в стихотворении «Авиатор»... кривая в одном месте обрывается круто вниз; и это место — падение авиатора... — Чертеж кривой с жирно отмеченным местом падения авиатора сохранился в нескольких вариантах (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 93, 148), включая цветной акварельный (Там же. Л. 148 об).*

*В стихотворении «Незнакомка»... — Кривые 17 стихотворений Блока в архивных материалах собраны Белым вместе (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 145 и далее); среди них есть большая тщательная схема «Незнакомки», вероятно, предназначенная для демонстрации.*

*Жест стихотворения — трагическое «все навыворот»... — Интерпретация творчества Блока развивается и меняется*

в статьях и книгах Белого разных лет; в целом «Незнакомка» понимается как некая антитеза «Прекрасной Даме» (например: «лик *Прекрасной Дамы* разбился о какие-то встававшие трудности, из раскола хлынули ночь и туман, закрывая лучистую ясность пейзажа; пейзаж стал болотным, наполненным чертенятами и какими-то странными женскими персонажами, именуемыми то Незнакомкой, то Маской, то Ночью...» — статья «Александр Блок» 1916 года, § 1).

В стихотворении Лермонтова: «Когда волнуется желтеющая нива»... — Подробный разбор стихотворения сохранился в составе трактата «О ритмическом жесте» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 15); там он сопровождается чертежом, изображающим «фигуру мысли»:



Сохранились и другие варианты этого чертежа (например, РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 93). Приведем текст стихотворения:

Когда волнуется желтеющая нива,  
И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
И прячется в саду малиновая слива  
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,  
Румяным вечером иль утра в час златой,  
Из-под куста мне ландыш серебристый  
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу  
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,  
Лепечет мне таинственную сагу  
Про мирный край, откуда мчится он, —

Тогда смиряется души моей тревога,  
Тогда расходятся морщины на челе, —  
И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу бога...

С. 112. *Фет заявляет, что скоро он будет петь, а о чем — не знает.* — Речь о концовке стихотворения А.А. Фета «Я пришел к тебе с приветом...» («... не знаю сам, что буду / Петь — но только песня зреет»).

*Кривую тютчевского стихотворения «Проблеск».* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 132), но цифры его не совпадают с приведенным Белым в тексте (вероятно, он был сделан до введения поправочных коэффициентов). Приведем текст стихотворения:

Слышал ли в сумраке глубоко  
Воздушной арфы легкий звон,  
Когда полночь, ненароком,  
Дремавших струн встревожит сон?..

Как верим верую живую,  
Как сердцу радостно, светло!  
Как бы эфирною струею  
По жилам небо протекло!

То потрясающие звуки,  
То замирающие вдруг...  
Как бы последний ропот муки,  
В них отозвавшись, потух!

Но, ах! не нам его судили;  
Мы в небе скоро устаем, —  
И не дано ничтожной пыли  
Дышать божественным огнем.

Дыханье каждое Зефира  
Взрывает скорбь в ее струнах...  
Ты скажешь: ангельская лира  
Грустит, в пыли, по небесах!

Едва усилием минутным  
Прервем на час волшебный сон  
И взором трепетным и смутным,  
Привстав, окинем небосклон, —

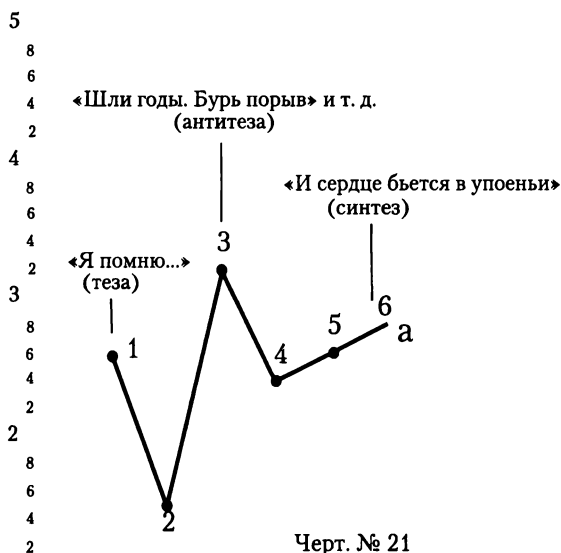
О, как тогда с земного круга  
Душой к бессмертному летим!  
Минувшее, как призрак друга,  
Прижать к груди своей хотим.

И отягченную главою,  
Одним лучом ослеплены,  
Вновь упадаем не к покою,  
Но в утомительные сны.

*«Ангельская лира грустит в пыли на небесах»...* — Оговорка вместо тютчевского «по небесах» (Тютчев имел в виду старославянскую падежную форму «по небесѣх», т.е. «по небесам»).

*Кривая «Я помню чудное мгновенье»...* — Другая интерпретация стихотворения (совсем без темы «уличения») входила в работу «О ритмическом жесте» «теза — „я помню чудное мгновенье: передо мной явилась ты, как божество, как вдохновенье“ и т.д.; антитеза: „Шли годы: бурь порыв

мятежный развеял прежние мечты; и я забыл твой голос нежный, твои небесные черты“... В синтезе раздаются победные ноты: „*Душе настало пробужденье*“... и т.д.» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 28). В другом месте говорится, что жест спондеической строки «Шли годы...», которая сама по себе тяжела и выбивается из размера, «входя в состав жеста целого, — необычаен, чудесен» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 30). Сам «жест целого» выглядел так:



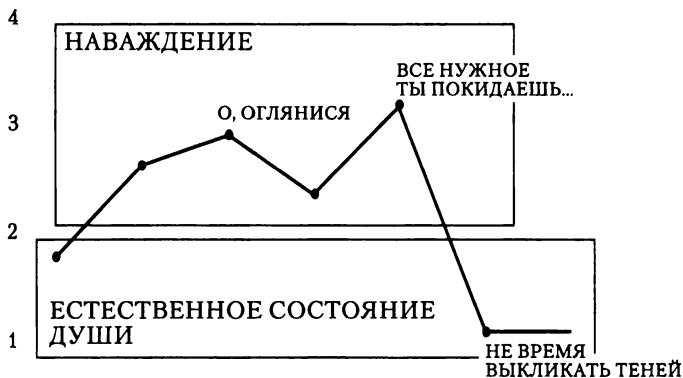
Трудно сказать, как получены именно такие цифры; сохранился подсчет (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 90), дающий цифры менее выпуклые (при сохранении общего «жеста»), но вполне объяснимые (2,6–1,5–2,7–2,4–2,4–2,3).

Пересмотр интерпретации как «уличения в желании обладания», связан, надо полагать, со знакомством с перепиской Пушкина (ранее не издававшейся), конкретно — с письмом С.А. Соболевскому от февраля 1828 г., в котором об А.П. Керн говорится весьма недвусмысленно. Письмо звучало особенно контрастно на фоне того, что «Я помню чудное мгновенье» — текст одного из самых известных русских романсов, на музыку М.И. Глинки.

С. 113. *Кривая тютчевского «Из края в край, из града в град»*... — Более развернутый, но по смыслу аналогичный



разбор стихотворения сохранился в трактате «О ритмическом жесте» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 82, 60–62). Имеется так же его подробный расчет (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51) и сделанный для демонстрации на лекции приблизительный акварельный рисунок кривой этого стихотворения (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 92), такого содержания:



Приведем текст стихотворения:

Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей метет,  
И рад ли ты, или не рад,  
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

Знакомый звук нам ветер принес:  
Любви последнее прости...  
За нами много, много слез,  
Туман, безвестность вперед!..

«О, оглянись, о, постой,  
Куда бежать, зачем бежать?..  
Любовь осталась за тобой,  
Где ж в мире лучшего сыскать?

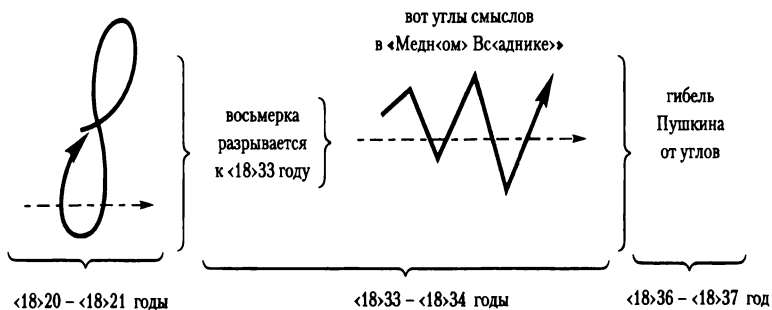
Любовь осталась за тобой,  
В слезах, с отчаяньем в груди...  
О, сжался над своей тоской,  
Свое блаженство пощади!

Блаженство стольких, стольких дней  
Себе на память приведи...  
Все милое душе твоей  
Ты покидаешь на пути!..»

Не время выкликать теней:  
И так уж этот мрачен час.  
Усопших образ тем страшней,  
Чем в жизни был милей для нас.

Из края в край, из града в град  
Могучий вихрь людей метет,  
И рад ли ты, или не рад,  
Не спросит он... Вперед, вперед!

С. 114. *Кривая... по-новому освещает биографический материал...* — Идея, что ритмическая специфика связана с периодами жизни, присутствовала уже у Белого времен Ритмического кружка (см. с. 233: «Если бы нам увидеть проявление всех этих особенностей у поэтов по годам, — мы нашли бы известную закономерность в соответствии ритма и возраста поэта»); хотя в «Ритме как диалектике» под связью между кривой и биографией имеется в виду прежде всего интерпретация, вытекающая из подробного знакомства с биографическими данными о Пушкине и из отождествления его с одним из персонажей (Евгением), позже, во время занятий «Кавказским пленником» (см. выше, комм. к с. 101), Белый вернется к старой трактовке:



И поднимается, как задание, тема: проследить эволюцию аккомпанемента кривых смыслов: от „Руслана и Людмилы“ через все поэмы к концу; понять эволюцию эту — понять: кривая пушкинских ритмов — судьба Пушкина» (письмо к Иванову-Разумнику от 19 июля 1929 года, с. 645). Эта трактовка будет развита в «Мастерстве Гоголя» (М., 1934), где вместо «ритмического жеста» для иллюстрации «фаз судьбы» используются особенности описания жестикуляции персонажей (см., например, таблицу на с. 161 первого издания, где «жест» первой «фазы» Гоголя описывается как «синтетический атомизм», второй — как «механический атомизм»). Нужно помнить, что над «кривой» собственной жизни Белый также работал в 1927 году (см.: *Белый Андрей. Линия жизни.* М., 2010).

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### 1. Нечто о методе составления кривых поэмы

С. 115. *Во-первых, надо было установить принцип счисления строк с переносами. Поэма изобилует переносами.* — Т. наз. enjambement, перенос конца фразы в начало следующей строки. Их количество в «Медном всаднике» в самом деле бросается в глаза; ср. совпадающий с позициями Белого о «делении на главы» и о повышенном ритмическом разнообразии «темы Евгения» отзыв Брюсова: «Своеобразную особенность стиха „Медного Всадника“ составляет обилие цезур. Ни в одной из своих поэм, писанных четырехстопным ямбом, не позволял себе Пушкин так часто, как в „Медном Всаднике“, остановки по смыслу внутри стиха <...> Особенно много таких примеров в стихах, рассказывающих о Евгении <...> Замечательно, что почти все новые отделы повести (как бы ее отдельные главы) начинаются с полустиха» (Брюсов В.Я. Медный всадник. Возникновение и состав повести // Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова. Пушкин. Т. III. СПб., 1909. С. 469–470).

С. 116. *464 строки поэмы...* — 465 строк, см. комм. к с. 128 и 122.

С. 117. *Второй вопрос, вызывавший к разрешению, был вопрос о строках, разорванных пополам красною строкою...* — Принятое Белым решение рассматривать типографски разбитые Пушкиным строки как две противоречит базовому принципу «строка есть неделимое единство», неоднократно заявленному и в трактате «О ритмическом жесте», и в «Ритме как диалектике», однако соответствует его собственной поэтической практике этого времени, когда он в собственных стихах многократно менял деление на типографские строки и их размещение на странице; на недоумение Иванова-Разумника, как же он это делает, если тогда меняется «ритмический жест» стихотворения, Белый отвечал, что именно его уточнения он и хочет добиться («строка — неделима; Вы спросите: а как же, — Вы сами меняете расположение строк? Меняю, но именно в поисках иной интонации», — письмо от 1 октября 1929 г., с. 656).

*Отсюда правило: строчка — неделимое единство лишь в том случае, если она не разрушена красною строкой.* —

Б.И. Ярхо отмечал, что это собственное правило Белый нарушает дважды — в «строфах» 43 и 48 по его нумерации (РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 5 об; цит. по: Стих и смысл «Медного всадника» [Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в Государственной академии художественных наук] / Публ., вступ. заметка и примечания М.В. Акимовой и С.Е. Ляпина // *Philologica*. 1998. Т. 5. № 11/13. С. 264).

Ярхо, по-видимому, имел в виду строки «Большого дома. На крыльце» и «„Ужо тебе...“ И вдруг стремглав», но ни в венгеровском, ни в других изданиях они не разбиты «красными строками». Ярхо, надо полагать, имел в виду, что граница «строф» 43–44 и 48–49 проходит *внутри* названных строк, и Белый должен был бы, раз он разносит в этих местах строку по двум «строфам», считать ее как бы разбитой «красной строкой», а значит, двумя строками. Но Белый не впадает в этот механицизм: правило деления строки на две «красной строкой» относится только к самому вычислению ритмического коэффициента отдельных строчек, к построению *строчной* кривой, а структурирование поэмы по «строфам» и состоящим из них «отрывкам» служит масштабированию кривой («строфы» дают кривую «В», «отрывки» — «Б») и ее интерпретации; поэтому правило, принятое для первой операции, не нужно при проведении второй. Белый не гипостазирует найденных им «строф», не придает им такой реальности в пушкинском тексте, чтобы вносить в него новые деления; они остаются только средством построения «ракурсов кривой» (пользуясь привычными для него выражениями), т.е. ее масштабирования, делающего наглядным «ритмический жест».

Сходна ситуация с границей строф и в неуказанных здесь Ярхо последних «строфах» — 53–54 и 54–55.

С. 118.  $464:55 = 8$  — точнее, 465 (см. ниже, комм. к с. 128 и 122). Результаты с округлением до сотой в обоих случаях равны 8,45.

*И так соединенные кусочки в большинстве случаев совпали с красными строками Пушкина, которые надо было в первую голову взять на учет; но при всем желании взять на учет красную строку Пушкина, не везде это удавалось...* — Б.И. Ярхо отмечал, что авторское деление на абзацы нару-

шается 5 раз (в отрывках VII, XIII, XV и XIX по разбивке Белого): «Красные строки Пушкина положены в основу, но если Белому не подходит, он плюет на них» (Стих и смысл «Медного всадника»... С. 264). В самом деле, внутри отрывка VII («Характеристика Евгения») находятся «красные строки» на «Так он мечтал...» и «Сонны очи», внутри XIII — на «И долго с бурными волнами...», внутри XV («В порядок прежний все вошло») — на «Утра луч...» и оговоренная Белым на «Граф Хвостов...», а отрывок XIX («Властелин судьбы») Белый разбил на два без «красной строки» Пушкина (что также оговаривает ниже). К этому сводится весь произведенный им «осторожный ретуш красных строк». Нетрудно заметить, что Белый в этих строках пишет о другом ходе мысли: его выделение «отрывков» производно от выделения «строф», и в основном совпало с пушкинским делением на абзацы, — а не пушкинское деление на абзацы было взято исходной точкой. Таким образом, придя к весьма сходному структурированию независимо, он частично проясняет смысл пушкинского деления на абзацы, обосновывает его.

У Ярхо также вызывало сомнения произведенное Белым структурирование в отрывках VI, VII, X, XIV, XVI, XVII, XX, XXII.

С. 119. «Пииту Хвостова»... — См. ниже, комм. к с. 148.

С. 122. *Этот простенький факт мною не был учтен в первоначальном показе кривой (дефект рассеянности), и поэтому я показывал не реальный ракурс, а абстрактный...* — Расчет «Медного всадника» сохранился в РГАЛИ в четырех редакциях (Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53); на листе 40 заголовок: «Исчисление кривой ритма „Медного всадника“, использованной в книге „Диалектика ритма“. Правильная 4-я редакция <...> 13 стр<аниц>. Верная редакция (прошу не потерять чертежи)»; на л. 67: «первая редакция, неверно счисленная»; на л. 70: «третья редакция кривых „Медного всадника“ (подробной и ракурсной), близка к подлинной»; на л. 73: «неправильная редакция» (методом исключения — вторая).

*Число 477 не совпадает с суммою строк поэмы, потому что ряд строк, разорванных красными строками, мною дважды числялся (как две строки) <...> это и повысило несколько*

сумму строк (на 13). — Именно 477 строк с учетом разделов по красным строкам в венгеровском издании поэмы (465 без них, 481 в современных изданиях, с вставкой 16 строк мечты Евгения о женитьбе на Параше), но разделенных строк 12, а не 13 (о происхождении ошибки см. ниже, комм. к с. 128). Одна такая строка во вступлении («Кругом шумел. / И думал Он»), четыре в первой части («Не так сердито... / Сонны очи:»; «Ужасный день! / Нева всю ночь»; «Плывут по улицам! / Народ»; «Где будет взять? / В тот грозный год»), семь во второй части («Достиг он берега. / Несчастный»; «Что ж это? / Он остановился»; «Захотел. / Ночная мгла»; «О дне минувшем. / Утра луч»; «Свозили лодки. / Граф Хвостов,»; «Ни призрак мертвый... / Раз он спал»; «И шел стороной. / Остров малый»).

## 2. Материал счисления строк кривой «Медного всадника»

Хотя, как показывает оговорка, вводящая главку, в идеале Белый представлял себе воспроизведение расчета «Медного всадника» в виде таблицы минимум из трех граф, включающей текст, схему («графики слуховой записи») и числовые коэффициенты, такая таблица, тщательно вычерченная, есть в подготовительных материалах только для последних строк поэмы (отрывок XXII по нумерации Белого; РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 71). В первой колонке в ней текст, во второй — традиционная метрическая схема (ударные и безударные с отметками паузных форм), в третьей — схема «ускорений» с отметками паузных форм, фигур и сильных синтаксических разделов внутри строки (отмеченных крестиком), в четвертой — коэффициенты строк по формуле Рема, в пятой — расчет общего коэффициента отрывка в приравнении к четырехстрочию. На самом деле в своих вычислениях этого периода Белый никогда не переписывал текст и тем более не рисовал «традиционной» схемы, ограничиваясь «слуховой графикой» привычного ему типа (отмечены ускорения, паузные формы, иногда по старой памяти фигуры, в расчетах «Медного всадника» отмечены еще сильные синтаксические разделы внутри строки и спондеи), рядом

с которой стоят коэффициенты по формуле Рема, а дальше коэффициенты строф или приравненных к строфам групп строк. Упомянутые выше три редакции расчета «Медного всадника» сводились не к исправлению «слуховой графики» (т.е. собственно метрической схемы) и, соответственно, коэффициентов отдельных строк, но прежде всего к различному объединению строк в «строфы» и более крупные отрывки для построения «ракурсных» кривых. Собственно «слуховые графики» «Медного всадника» обнаруживаются во всех подготовительных материалах только однажды (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 76–78 с оборотами, перепутаны в хранении, но имеют авторскую нумерацию 1–5). Целесообразно привести текст «Медного всадника» и эти авторские «слуховые графики» (вторая колонка) — тогда вместе с коэффициентами по формуле Рема, напечатанными в основном тексте главы, они примерно воспроизведут предполагаемую автором таблицу. Это можно сделать частями, в комментариях к «строфам», на которые Белый разделил поэму, но, поскольку в дальнейшем он часто называет отрывок только присвоенным ему номером, рассчитывая, что читатель помнит его текст и образно-эмоциональный строй, удобней воспроизвести поэму таким образом целиком, в виде общего «указателя», что сделано в конце всего комментария (см. с. 497).

С. 124. *«И перед юною царицей... склонилась... Москва»*. — Цитата по памяти (текст венгерского издания — «И перед младшею Столицей / <...> / Как перед новою царицей...»), по нашему мнению, случайно совпавшая с вариантом так называемой «первой белой редакции» «Медного всадника».

С. 127. *Средняя высота... 2,2*. — Скорей все же 2,3 (результат без округления 2,27...).

С. 128. *43 стр., счисленных, как 45 строк*. — Вместо «43» нужно «44»; замыкающую строку «Ужасный день! Нева всю ночь» Белый не посчитал ни в сумме «целых» строк этого отрывка, ни следующего; в дальнейшем при разделе двух «полустроков» между отрывками в счете «целых» строк отрывка не учитывается «полустрока», с которой он начинается, хотя учитывается «полустрока», которой он кончается — а здесь такая конечная не учтена. Таким образом, когда Белый сум-

мировал свои выкладки, число «целых» строк первой части поэмы оказалось 146 при 151 «счисленной», т.е. взятой для кривой (нужно 147), как будто в первой части 5 разделенных «красной строкой» строк, а не 4. Аналогично число целых строк всей поэмы получилось равным 464 (нужно 465) при 477 «счисленных», т.е. взятых для кривой; из этой разницы сделано заключение, будто в поэме 13 разделенных строк, а не 12 (см. выше, комм. к с. 122).

С. 129. *Думы о Параше*. — После этого отрывка следует самое существенное отличие «Медного всадника» по венгерскому изданию от принятого сейчас текста — отсутствие строк о женитьбе и дальнейшей судьбе Евгения и Параша (см. о связанных с ними текстологических проблемах: *Измайлов Н.В.* «Медный всадник» А.С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // *Пушкин А.С.* Медный всадник / Изд. подгот. Н.В. Измайлов. Л., 1978. С. 236–241).

С. 131. «*И дома гибнущий народ*». — Цитата по памяти; текст венгерского издания — «И дома тонуший...» (ниже процитировано так).

С. 132. «*Насмешка Рока над землей*». — Так печатался этот стих до собрания сочинений Пушкина 1935 года, когда вместо этой поправки, сделанной в так называемом «цензурном автографе» «Медного всадника», в издание был внесен более ранний пушкинский вариант «Насмешка неба...», а исправление «Рока» было сочтено автоцензурным (сделанным ради православной цензуры). Для Белого, иногда интерпретировавшего Медного всадника именно как образ рокового возмездия, этот вариант как раз годится: «эта тень Мстителя носится Морозом по „Возмездию“ <...> Это — „Медный Всадник“, Судьба, Возмездие» (из «Лекций о Блоке» // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 54).

С. 133. *Сумма строк первой части 146, счисленных, как 151*. — Вместо «146» нужно «147»; см. выше, комм. к с. 128.

С. 136. *От стр.: «Утра луч», кончая: «Несчастье Невских берегов»*. — На самом деле не от «Утра луч», а от «Ночная мгла», как показывает и последовательность поэмы, и счет строк Белым.

С. 138. *От стр.: «Раз он спал»* — и до «Сидел на бронзовом коне».



С. 139. *Кончая строкой: «Над морем город основался».* — Имеется в виду: «от строки „Евгений вздрогнул. Прояснились...“ и кончая...»

*Кончая: «Вздернул на дыбы».* — См. ниже, комм. к с. 174.

С. 140. *«Ужо тебе»... 2,2.* — Скорей 2,1 (результат без округления 2,1333...).

С. 142. *...всей поэмы (464 строки, счисленных, как 477).* — Вместо «464» нужно «465»; см. выше, комм. к с. 128.

*Взявши ось средней линии за нормаль...* — Слово «нормаль» употребляется не в обычном геометрическом смысле (прямая, перпендикулярная касательной к кривой); если развивать геометрическую метафору, средняя линия является «нормалью» к затакту начальной «паузы», тишине, предшествующей стихотворению (в которой поэт и улавливает звук «настоящего социального заказа»).

### 3. Разгляд кривых «Медного всадника»

С. 147. *Можно привести средний уровень кривой в связи с средним уровнем кривых 1) данного поэта, 2) со средними уровнями других поэтов...* — Сохранилась таблица, в которой Белый сравнивал средние линии, «нормали», разных стихотворений (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 91об, рядом с анализом пушкинского «Пока не требует поэта...», первого из разбираемых в «Ритме как диалектике» стихотворений с «коленчатой» кривой, для которых анализ по темам «выше и ниже нормали» предпочтителен).

*С кривой в 464 строки* — в 465, см. выше, комм. к с. 128.

*В кривой «А», построенной на трех точках, 2 лежат ниже средней: на 2,4...* — Белый потом пересчитал «кривую „А“», см. «Вместо предисловия» и комм. к нему. Новая интерпретация заключалась бы в том, что все три части четко противопоставлены друг другу; вполне «классицистское» («ампирное» и «императорское») вступление закономерным образом имеет самый низкий ритмический уровень, демонстрируя строй, покой и стагнацию; первая часть с темой «бунта Невы» (наводнения) и явлением Евгения поднимается почти до среднего уровня; насыщенная траги-

ческим третья часть, с бунтом Евгения, с гибелью Параши и его самого, превышает средний уровень. В самом деле, как пишет Белый во «Вместо предисловия», такая интерпретация куда удачней и «более соответствует динамизму поэмы».

С. 148. *Гибнет в борьбе роковой.* — «Вы жертвою пали в борьбе роковой», известная революционная песня на слова А. Архангельского (псевдоним А.А. Амосова, 1854–1915). Белый вспоминает ее и после первой русской революции, например, в «Рассказе № 2» (1906 год) и в «Серебряном голубе» (гл. III, главка «Чай»), и после второй (драматическая обработка «Петербурга», конец I картины).

*В его комнате поселяется «бедный пиита»... Здесь тема Евгения сплетается с темой «бедного пииты», Пушкина...* — В «Медном всаднике» Пушкин не называет ни «пиитой», ни «пиитом» (архаизмы XVIII века, восходящие к церковному и семинаристскому чтению греческих слов) ни того поэта, которому сдали комнату Евгения, ни Хвостова, ни себя; Белый же называет так всех троих (о Хвостове см. выше, с. 119). Источник для него — пушкинская «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825), где он называет себя «пиитой» и Хвостова «пиитом».

С. 149. *Не дай мне бог сойти с ума, / Нет, лучше посох и сума...* — Начало стихотворения Пушкина 1833 года (когда он работал и над «Медным всадником»); у Пушкина во второй строке «Нет, легче...».

С. 150. *Весну 26 года... (вероятно не ранее мая); казнь декабристов падает на июль... «Прошедшею весною»... Вернее всего домик убран в 26 году.* — Иначе выходит, что Евгений пробродяжничал по Петербургу и окрестностям 8 лет. Точный счет месяцев и времен года, привязанных к конкретным историческим годам (годам революции), характерен для прозы самого Белого этого времени, для романов цикла «Москвы» (революционные 1913–1916 годы).

*43 вместе счисленных строки...* — 44, см. комм. к с. 128.

С. 151. *Евгений, картуз изношенный снявший, т.е. Евгений, морально сломленный, мертвый.* — Б.И. Ярхо особенно критиковал этот ход мысли, отказываясь понимать «мо-

рально сломленного» Евгения как фигурально мертвого при наличии в поэме его смерти в буквальном смысле, соответственно, ставил под сомнения разбивку на «темы» и добавлял: «поворачивая мысли, как угодно, мы напиралем то на сходство, то на различие, смотря по надобности; в этом и заключается все толкование. Только какая-нибудь закономерность на больших числах может сдерживать этот поток бессмысленных умствований» (РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 7 об.; цит. по: Стих и смысл «Медного всадника» [Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в Государственной академии художественных наук] / Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания М.В. Акимовой и С.Е. Ляпина // *Philologica*. 1998. Т. 5. № 11/13. С. 269).

С. 152. *Две темы; и — контрапункт меж ними; т.е. отчетливая сонатная форма...* — См. выше, комм. к с. 101.

С. 153. *Кровь поэта Пушкина, а не корковое вещество мозга Александра Сергеевича...* — Ср. в «Мастерстве Гоголя» многократное противопоставление «Гоголя»-художника и «Никоши», разрыв между которыми и ведет к гибели обоих.

С. 154. *Дано в разъятии четырех точек с уровнями...* — чтоб получить 2,4, в следующей далее формуле умножить надо не на 4, а на 8. «Формула» условна, потому что соотносит отрывки разных кривых; четыре «строфы» отрывка «Наводнение» с указанными уровнями, будучи «счислены» вместе, как один, *как бы* дают его уровень 2,4. См. разъяснение на с. 121: «при счислении второго порядка... мне лучше брать среднее от реальных сумм, а не от сумм, приведенных к четырехстрочию, т.е. слагать в градации сумм не числа приведенных к четырем отрывкам, а реальные суммы отношений» и далее.

#### 4. Кривая «В»

С. 155. *На 2,6 падают 4 номера: 3, 6, 24, 39...* — Начало собственно интерпретации поэмы, прочтения по вычисленной «сонатной форме». Сохранились более ранние варианты, в которых разбор начинался не с классицистских сцен «Вступления», с начала поэмы, а с Евгения на льве,

ее центра; любопытно, что Белый тему Евгения называл «красной», а тему Петра и Невы «черной», и рисовал их карандашами соответствующего цвета. Начало более раннего разбора (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 133):

*«Тема красная (2,6)*

1) Евгений на Сенатской площади недвижимо сидит на звере — *„страшно бледный“*... *„руки сжав крестом“* *„над возмущенною Невую“* против *Кумира*; волны злятся *„из возмущенной глубины“* (не описано ли, как недвижно стояли друг против друга *„декабристы“* и *„Николай с генералами“* на той площади?)

Евгений беспокоится о Параше и ропщет:

Или жизнь *„Насмешка Рока над землей“?*

2) Описывается, как Евгений бежит, *„где ждет его судьба“*. Подбегает к дому: *„Что ж это? Где же дом?“* И — сходит с ума: *„Ударя в лоб рукою захохотал!“*

*Тема черная (2)*

1) Волны финские не будут  
Тревожить вечный сон Петра...

---

Была ужасная пора...  
Об ней свежо воспоминанье

(Наводнение — мгновенное событие, а не „пора“; „пора“ — эпоха. О какой *„поре“* идет речь? *„Пора“* восстанья, или пора наводнения?)

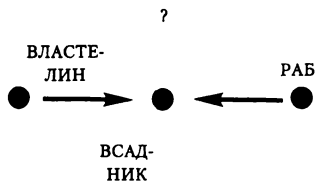
2) Над омраченным Петроградом  
Дышал ноябрь осенним хладом...  
(*„Ноябрь“* или — *„декабрь“?*) <...>»

С. 158. *Картуз изношенный снимал, / Смущенных глаз не поднимал.* — В венгеровском издании «снимал... подымал» (принятый сейчас текст «сымал... подымал», Белый выравнивал рифму в другую сторону).

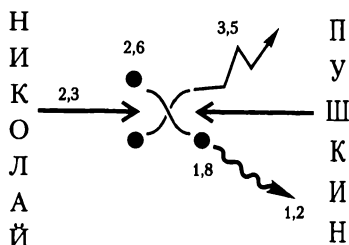
С. 160. *В стройно-строгом ампир... — «Ампир», «стиль ампир»* (фр. style Empire), не склоняется у Белого, как заимствованное слово.

С. 163. *Не Петр, а Николай I...* — Сближение «всадника» с Николаем I шло в интерпретации Белого параллельно

с отождествлением Евгения с автором поэмы. В подготовительных материалах к «Ритму как диалектике» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53) теме противостояния двух персонажей поэмы уделяется большое место; чертежи дают понять, что Белый пробовал построить общий план интерпретации не просто за счет деления отрывков на лежащие выше и ниже средней линии, но за счет некого встречного действия, столкновения двух персонажей (ведь «тема Евгения» относительно «темы Петра» усиливается к концу поэмы). Иногда они описываются в общих чертах, например:

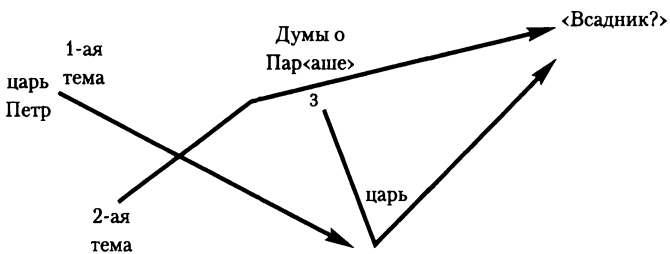


а иногда прямо как «Николай» и «Пушкин»:



Т. е. расщепление темы на «нижнюю» и «верхнюю» вызвано противостоянием «Пушкина-Евгения». «Средняя линия», идущая от «Николая», имеет коэффициент 2,3, потому что это как бы общий коэффициент «темы Петра» (см. далее о «Полтаве» и «Над Невою резво вьются...»); столкновение со встречной темой не только поднимает ее до 2,6, но и расщепляет — верхняя резкими, отчетливыми скачками поднимается до 3,5, нижняя опускается к 1,8 («Красуйся, град Петров» — по Белому, то ли отписка, то ли ирония) и невзрачно (небрежным зигзагом) падает еще далее.

Неравномерность распределения тем по поэме отражает и такая схема (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53; как кажется, она изображает только вступление и первую часть):



*Поэту нельзя было не быть и «пиитой». <...> ...Граф Хвостов, / Пиит, любимый небесами... — У Пушкина «поэт, любимый небесами»; см. выше, комм. к с. 148.*

С. 165. *Мое перо уж как-то дружно.* — «Уж как-то» — поправка Жуковского в первом подцензурном издании «Медного всадника», — однако, сохранявшаяся еще в венгерском издании.

*Если бы найти прозвание, — то оно скомпрометировало бы поэта: «Пушкин»... Вся «Родословная моего героя», сплетенная с рассуждением о поэте... — Сейчас эта неоконченная Пушкиным и сохранившаяся в его рабочих тетрадях поэма печатается под названием «Езерский». Ее связь с творческой историей «Медного всадника» очевидна (см. ее первую строфу); она освещалась в статье Брюсова в венгерском издании Пушкина: «Что касается „Родословной моего героя“, то свидетельство рукописей не оставляет сомнения в ее происхождении. Это — часть „Медного Всадника“, выделенная из его состава и обработанная как отдельное целое. В первоначальных набросках „Родословная моего героя“ была именно родословной позднейшего „бедного Евгения“, но Пушкин скоро убедился, что эти строфы нарушают стройность повести, и исключил их» (Т. III. С. 466). Ср. на с. 465–466: «...но даже лишил его „прозвания“, т.е. фамилии (в различных набросках герой „петербургской повести“ назван то „Иван Езерский“, то „Зорин молодой“, то „Рулин молодой“). Длинная родословная заменилась немногими словами...»; это объясняет слова Белого об «одном из многих псевдонимов».*

Нужно добавить, что в черновиках Пушкина поэтом оказывался и сам Евгений (а не только тот, кому потом досталась его комната), чего Белый, по-видимому, не знал,

но что согласуется с его интерпретацией (*Измайлов Н.В.* «Медный всадник» А.С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // *Пушкин А.С.* Медный всадник / Изд. подгот. Н.В. Измайлов. Л., 1978. С. 197).

*Перед кумирами земными...* — Так в венгерском издании (Т. III. С. 425); в современных изданиях Пушкина «Перед распутиями земными».

С. 166. *Верхняя тема, поскольку она касается какого-то там чудака, в шифре не нуждается.* — «Чудаком» Белый часто называл своего центрального персонажа, который здесь, таким образом, сближается с Евгением; ср. «Записки чудака», «Московский чудака».

*Виселицы декабристов.* — Речь о знаменитом пушкинском рисунке с пятью виселицами из рабочей тетради (ПД. № 836. Л. 38), рядом с которым приписана строка, вызывающая споры пушкинистов («И я бы мог, как тут...» или «И я бы мог как шут...»).

С. 169. *Гигантом...* — «Гигант на бронзовом коне» (вместо «Кумир на...») — вариант последней строки первой части «Медного всадника» с поправкой Жуковского; в таком виде знали поэму читатели XIX века и Белый с детства. Для усиления образности Белый прибавляет и это определение, что текстологически некорректно, но соответствует его представлению о смысле произведения как о его разворачивании в восприятии и понимании поколений (см. «Послесловие» и конспект речи о Пушкине).

*Мартириум...* — У Белого значит «мученичество». Ср. его жалобы в «Воспоминаниях об Андрее Белом» К.Н. Бугаевой: «Это уже не прогулка... Это какой-то мартириум... Хуже всякой работы» (СПб., 2001. С. 110); или: «Нет, больше я не могу! Разорву и конец! Это какой-то мартириум! Нечего сказать: отдых!» (с. 132); или: «Эдак можно совсем заболеть. Они меня мучают... Зачем это нужно?.. Не ведают люди, как пишется нечто художественное... Это мартириум...» (с. 165); или: «начинается мартириум с тупою, никчемною жизнью в Ковно» (Ракурс к дневнику. Октябрь 1921).

*Рисунка, изображающего скалу, коня, но... без Всадника...* — Этот известный пушкинский рисунок (рабочая тетрадь ПД. № 842. Л. 4), сделанный за несколько лет до работы над поэмой, был помещен и в венгерском издании, в кон-

це брюсовской статьи (с. 172). «Среди черновой рукописи „Тазита“ и несомненно ранее, чем был написан текст, нарисован пером Фальконетов памятник Петру Первому — скала, а на ней конь, попирающий змею. Но всадник — сам Петр — отсутствует, а к коню, сначала не имевшему ни седла, ни уздечки, пририсованы позднее то и другое, причем уздечка с мундштучными поводьями, подперсник и седло без стремян сделаны очень тщательно (как, впрочем, и весь рисунок), что придает всей композиции иронический, почти карикатурный характер» (*Измайлов Н.В. «Медный всадник» А.С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А.С. Медный всадник / Изд. подгот. Н.В. Измайлов. Л., 1978. С. 182).*

С. 170. *Я счислил ряд отрывков «Полтавы», в которых выступает Петр...* — Кривые с разметкой тем сохранились в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 95 и след.; цветная схема там же, л. 108.

*Средняя линия стихотворения «Над Невою резво вьются флаги пестрые судов»...* — Расчет кривой сохранился (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 106). Коэффициенты строф: 2–2,3–2,7–1,9–2,5–2,5.

С. 172. *Вода у Пушкина... есть темная, несознательная народная стихия...* — В статье «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» Белый иначе толкует воду: «*лунные и водяные начала (начала страсти)... непокорные пучины страстей: воды*». В черновых материалах (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 133) сохранилось более подробное размышление:

*«Тема наводнения.*

Стихийна, не человечна; „вода“, как таковая, у Пушкина, — ни добра, ни зла; и случайно лишь он называет ее злой, злодейской; вал жалуется, как „челобитчик у дверей ему неведомых судей“; Нева — мечется, как „больной в своей постеле беспокойной“; вода, как и Евгений, „обижена“; Пушкин просит: пусть волны забудут свой „плен“; „злость“ воды, как и „ужо тебе“ — Евгения — результат страдания и обиды. Выше всего Кара и Судьба, которые по молве народной, вложенной Пушкиным в уста народа: „Гнев Божий“ ...



Поэтому: в теме „воды“ и наводнения — нет определенности; она — и символ возмущенной стихии народа, и души Евгения, и орудия зла; пока она „бич“, вызванный к жизни деяниями *Кумира*, над ней вознесенного».

Даже по итоговым, вошедшим в книгу чертежам, ясно, что Белый сомневался, не описать ли наводнение как третью силу (кроме Петра-всадника и Евгения), и, соответственно, третью тему; но взяло верх понимание, что она «подчинена в своей злой силе — злой силе всадника».

*Ломит* — так в первом издании; это чтение принято и современной текстологией; в рукописи Белого (л. 141), как и в венгеровском издании, «ловит». Возможно, исправление издателя.

С. 174. *Россию вздернул на дыбы...* — «Вздернул» вместо «поднял» — так же чтение изданий конца XIX века. В венгеровском издании «поднял», и в статье Брюсова (с. 460) даже содержится специальная оговорка: «Отметим кстати, что *во всех* подлинных рукописях читается „поднял на дыбы“, а не „вздернул на дыбы“ (как до сих пор печаталось и печатается *во всех* изданиях)».

Перед приведенной фразой Брюсов писал: «Мы понимаем это место так: Россия, стремительно несясь вперед по неверному пути, готова была рухнуть в бездну. Ее „седок“, Петр, вовремя, над самой бездной, поднял ее на дыбы и тем спас. Таким образом, в этих стихах мы видим оправдание Петра и его дела. Другое понимание этих стихов, толкующее мысль Пушкина как упрек Петру, который так поднял на дыбы Россию, что ей осталось „опустить копыта“ только в бездне, — кажется нам произвольным». Затем Брюсов и добавляет, что даже чтение «вздернул» (более жестокое, чем «поднял») — неверно. Поскольку Белый, хоть и не называя здесь Брюсова, полемизирует с его трактовкой и близкими к ней (см. ниже «Эти строки обычно вплетают Петру в лавровый венец; железная-де необходимость уздой над бездной вздернуть Россию»), то он не принимает и чтение «поднял», и раз за разом повторяет в цитатах «вздернул».

С. 175. *Далее неразборчиво: «шут» или «тут»...* — Лист из пушкинской рабочей тетради (ПД. № 836. Л. 38).

С. 176. «...*Как будто к мрамору прикован*...» — После этого в рукописи (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 93. Л. 145)

зачеркнуто: «Есть еще отрывок с уровнем 1,4, не счисленный отдельно в кривой „В“; это 5 строк, входящих в численное 9-строчие погони „Всадника“, показанное на уровне 2,1; если вырезать его отдельно из 9 строк, то его уровень падет 1,4; и оно описывает

И он по площади пустой  
Бежит и слышит за собой  
Как будто грома грохотанье...

и т.д.

Это *грома грохотанье* есть гонение Всадником Евгения; и оно стоит над всей поэмой; оно начинается с первых строк первой части поэмы; это место лишь выявляет *звук* поэмы для физических ушей. А в плане социальном, поскольку событие на площади символ события в то именно время на той же площади имевшего место, то — *грома грохотанье* есть гром артиллерии, которым Николай обратил в бегство странно прикованные, околдованные, бездеятельно стоявшие полки.

Страшное место!»

Представление о «звуке», лежащем в основе произведения, характерно для Белого: «То, что я утверждаю о примате *звука*, — мой выношенный 30-летний опыт» (*Белый Андрей*. Как мы пишем // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 14); «Синтез материала переживал я не рефлексией, а звуком музыкальной темы, программу к которой, то есть сюжет, я должен найти»; «и краски и образы и сюжет уже предрешены в звуке» (Там же. С. 12). В «Как мы пишем» Белый рассказывает о «звуках», генерировавших «Серебряного голубя» и «Москву»; «звук», генерировавший «Петербург», в однажды «Петербурге» также «выявляется для физических ушей»: «...выходил ли ты по ночам, забирался ли в глухие подгородные пустыри, чтобы слышать неотвязную злую ноту на „у“? Уууу-уууу-уууу: так звучало в пространстве; звук — был ли то звук? Если то и был звук, он был несомненно звук иного — какого-то мира: достигал этот звук редкой силы и ясности: „УУУУ-УУУУ-УУУ“ раздавалось негромко в полях пригородных Москвы, Петербурга, Саратова: но фабричный гудок не гудел, ветра не было; и безмолвствовал пес» (*Белый Андрей*. Петербург / Подг. Л.К. Долгополов. М., 1981. С. 76). Это тот же «звук», о котором говорится

во «Введении» к «Ритму как диалектике» («Пушкин, Блок, Брюсов, Фет, Маяковский, Гёте независимо от направлений полагают звук первее образа и познавательной тенденции; поэзия дана нам в интонационном звуке»).

Сравнение с «грохотанием пушек» заставляет вспомнить о другой звуковой метафоре — грохоте пушек Лотарингской кампании, который Белый слушал в Эльзасе и который занимает ключевое место в «Кризисе жизни» и «Записках чудака».

## 5. Математическая диалектика

С. 183. *Так мы можем, переходя от уровня к уровню и раскрывая уровень в уровнях, диалектически конкретизировать открываемый смысл в беге смыслов, в текучей, а не статической представляемой...* — Эту тему взаимоосвещения и взаимоопределения каждого элемента каждым Белый иногда называл центральной в своем мировоззрении; «аритмологический» или «фигурный комплекс» целостен или вполне выражен только тогда, когда выявлено взаимное преломление всех его элементов. Ср., например, в писавшемся сразу после «Ритма как диалектики» (весной 1928 года) трактате «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития»: «основная мировоззрительная тенденция — та же: вскрыть полифоничность, многосоставность и найти ритм диалектики течения метода в методе; в контрапункте течений увидеть тему в вариациях» (§ 5); «Разумею же я вот что: ритм сложения индивидуальностей в индивидуум коммуны вызывает к равноправному свободно-му раскрытию всех свойств каждой из индивидуальностей в переложении и сочетании всех видов развиваемых связей от каждого к каждому; коммуна-триада из *a*, *b*, *c* личностей, чтобы личности эти в коммуне раскрыли себя индивидуумами, вызывает, чтобы „*a*“, оставаясь „*a*“, развило бы себя еще и как „*ab*“ в отношении с „*b*“, как „*ac*“, как „*abc*“, как „*acb*“; только тогда „*a*“ выпрямится в *индивидуальной* свободе творчества социальных отношений, то же о „*b*“ и о „*c*“ (§ 6). Изложения этой темы «перемножения» встречаются

в разных его сочинениях; ср., особенно, трактат 1917 года «О смысле познания» (§ 9) и «Воспоминания об Андрее Белом» К.Н. Бугаевой (СПб., 2001. С. 287–288) и первую редакцию «Ритма как диалектики» ниже (с. 289).

С. 185. *Нужно «Люблю тебя» (2,6) умножить на «ужасную пору»...* — Доказывая отсутствие связи ритма и смысла, Б.И. Ярхо пародийным образом складывал отрывок о Хвостове с «Евгением, спешащем к Параше», делил на два и получал показатель отрывка «Картина через сто лет» (*Прошло сто лет, и юный град... Порфироносная вдова*); следовательно, «создание Петрограда = Хвостову + Любовь Евг<sup>е</sup>ния» к Параше. Если из вздернутой России (3,4) вычесть ужас (1,2), то получится Хвостов (2,2)... Но если из страданий сумасшедшего (3,2) вычесть ужас Всадника (1,2), то получится ужасная пора (2). Акт вычитания... также оправдан, как акт выведения средней (сложение и деление — чего?)» (РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. 1. Ед. хр. 124. Л. 8; цит. по: Стих и смысл «Медного всадника» [Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика» в Государственной академии художественных наук]... С. 270). Ярхо не учитывает того, что величины ритмического разнообразия соответствует темам только внутри воспринятого целого конкретного стихотворения, а не сами по себе; естественно, императорская столица — место, в котором хорошо бездарным придворным поэтам и плохо незащищенным от произвола стихий и властей обывателям («создание Петербурга = Хвостов + Евгений, безуспешно ищущий Парашу»); благополучие глупых льстецов и сила самодержавия ставят народ в положение «вздернутости на дыбы», а безумие Евгения вызвано тем, что он попал между силами гордого самодержавия и «мета-вшейся как больной» Невы (два примера на «вычитание»).

С. 186. *Итак, привет тебе, чума!* — Из «Пира во время чумы», цитировано по памяти (у Пушкина «Итак, — хвала тебе, Чума!»).

С. 188. *Быть может, бездарен я в нем. Но я знаю, что тема моя талантлива.* — Этим афоризмом Белый закончил и один из своих докладов о «Медном всаднике», вероятно, доклад на «Никитинских субботниках» (см. выше, с. 311). Ср. дошедшие в устной передаче воспоминания С.М. Бонди: «Андрей Белый делал доклад о ритме и смысле в „Медном

всаднике“ — критиковали его очень сильно. Возвращаемся после заседания, он не может успокоиться: „Пусть я бездарен, — но метод мой гениален!“ — „Да нет, — говорю я ему, — это вы, Борис Николаевич, гениальны, а метод ваш бездарен...“» (*Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М., 2000. С. 315).

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

С. 189. *Связывать звуки героической симфонии Бетховена с Наполеоном...* — Третья симфония Бетховена была посвящена Наполеону как вождю революции, посвящение было снято после провозглашения его императором, — поэтому, по общности темы революции, Белый адресует симфонию Парижской коммуне.

С. 192. *Чрез волю; сознание творящего в художнике коллектива волит тему; и на волю отзывается воля к ритмам; воля инспирирует эмоцию (изобразительность)...* — Эти строки — как бы ранняя редакция лапидарного описания творческого процесса в «Мастерстве Гоголя» (начало III главы): «Звук, — эхо творчески рабочей энергии, обращен к воле; в ритме единственна поступь поступков; в изобразительности она — статья, стиль; в смысле она — тенденция к живой жизни; волевая энергия, жест интонации, отражаема системой прерывных толчков и пауз; многообразие слоговых фигур — результат звуковой деятельности» и т.д.

С. 193. «*Эй, тащися, сивка*». — Точнее, «Ну! тащися, сивка...», начало «Песни пахаря» А.В. Кольцова.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### 1. К вопросу о слуховой записи

С. 195. *Вестфаль с проф. Коршем и Денисовым...* — См. выше, комм. к с. 20, 40.

С. 195–196. *Гумилев — как пэон...* — Гумилев часто употребляет этот термин в своих рецензиях и статьях о других поэтах. Белый сотрудничал с Гумилевым в 1920 году в пет-

роградском «Доме Искусств», читая там в марте–апреле курс по ритмике (Ракурс к дневнику. Л. 102 об–103), вспоминал и «прения с Гумилевым» того времени.

С. 197. *Регистр уточнений к «Символизму»...* — «Регистром» здесь и далее Белый называет документ «К будущему учебнику ритма», см. с. 252.

С. 198. *Работа «О ритмическом жесте», написанная в первой редакции еще в 1917 году...* — Вторая редакция была закончена в 1921 и потеряна (записи К.Н. Бугаевой, см.: РГАЛИ. Ф. 391. Оп. 1. Ед. хр. 66. Л. 1); «третья редакция» — это «Ритм как диалектика», первоначально называвшийся «О ритмическом жесте и „Медный всадник“ Пушкина» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 40). См. также: *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; *Торшилов Д.О.* «Ритмический жест»: стиховедческие штудии Андрея Белого революционных лет // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: материалы Международной научной конференции. СПбГУ, 2010.

*«Регистр». Статья об ускорениях. Предварительные замечания.* — В известных, поздних версиях регистра оно снято; ср. § 4 статьи об ускорениях.

*Предлоги „перед“ и „через“, которые могут потерять ударяемый обыкновенно слог...* — Статья об ускорениях, § 3 (сокращено в сохранившейся редакции).

*Тонкий слух сумеет... распределить ударения: «Пока еще не минул день»...* — Разметка ударений не сохранилась (кроме «ещё» в первом случае). Вероятно, имелось в виду  $\sim \underline{\text{н}} \sim \underline{\text{д}} \sim \underline{\text{н}} \sim \underline{\text{н}} \sim \underline{\text{н}}$  («минул» сильнее «день» из-за паузной формы, о «еще» и «пока» см. ниже), что согласуется с единственным сохранившимся одинарным ударением над «еще» (для прочих нужны были специальные знаки, не нашедшиеся в типографии, отчего разметка и пропала).

В работах революционных лет Белый часто говорил о разной силе ударений полноударной строки, об ее асимметрии (которая оказывается подобной и ритмической асимметрии слогов в стопе, и строк в строфе, взятой по кривой Рема, и строф в поэме); например: «В четырехстопном ямбе а priori

можем мы видеть следующие строки: 1)  $\cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш}$   
 2)  $\cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш}$  3)  $\cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш}$   
 4)  $\cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш}$  5)  $\cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш}$   
 6)  $\cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш}$  7)  $\cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш} \cup \text{ш}$  («О ритмическом жесте», первая редакция // ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 24; ср.: «О ритмическом жесте», вторая редакция // Там же. Л. 56–57, 80; ср. также: *Белый Андрей*. Ритм и смысл / Публ. С. Гречишкина, А. Лаврова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. С. 141–143; *Белый Андрей*. О ритме // Горн. 1920. № 5. С. 48). В «Ритме как диалектике» см. конец главки «Мы не знаем основы тонического строя стихов».

С. 199. «Ипостазу» (*выражение Брюсова*)... — Собственно, «ипостаса» (греч. ὑπόστασις, «подстановка») — самый обычный термин классической метрики для обозначения замены «правильной» стопы другой стопой; Брюсов активно пользуется им в своей «Науке о стихе» (М., 1919).

*Нет в этом масштабной нужды* — т.е. «взятый масштаб кривой делает ненужным».

*Об односложных предлогах и союзах.* — Рассуждение о соотношении энклитик и проклитик с чистотой/нечистотой паузных форм участники кружка в итоговой версии «регистра» не сохранили. Как свидетельствуют формулировки приведенного отрывка и воспоминания Белого о работе кружка («Между двух революций, глава V, главка «Ритмический кружок»), первоначально вопрос о служебных и односложных словах обсуждался именно в связи с типологией паузных форм и именно ради нее, что из итоговой версии «регистра» уже не ясно.

С. 200. *Все остальные более чем односложные союзы и предлоги...* — Соответствует § 3 статьи об ускорениях окончательной версии «регистра».

*Личные, притяжательные и относительные односложные местоимения...* — Соответствует § 4 статьи об ускорениях окончательной версии «регистра».

С. 201. *Проф. Жирмунский, лично слушавший мой курс в Ленинградском «Доме Искусств» в 1920 году... (если память не изменяет, — ссылаясь и на «регистр»), — почему он не нашел времени высказать свои соображения мне тогда именно.* — Жирмунский ответил: «Лекции А. Белого в 1920 г.

я посещал из интереса к поэту и теоретику Андрею Белому, т.е. для того, чтобы учиться, а не поучать. Как могут засвидетельствовать многочисленные слушатели, лекции эти были посвящены исключительно теории „ритмического жеста“... и никакого упоминания об ошибках счета „Символизма“ и о „Регистре“ слуховой записи не заключали. В этом отношении память А. Белому, действительно, изменяет. Ни с кем из членов московского кружка А. Белого я лично не знаком. С отрывками из „Регистра“ впервые ознакомился из книги „Ритм как диалектика“» (По поводу книги «Ритм как диалектика». Ответ Андрею Белому // Звезда. 1929. № 8. С. 204). Жирмунский продолжает, что Белый не сказал ему о регистре и на заседании ГАХНа в 1925 году, и что о нем не знал даже Брюсов. Ответ Жирмунского заканчивается: «Наконец, для того чтобы окончательно скомпрометировать меня в глазах читателя, А. Белый на протяжении всей своей книги иронически титулует меня: „профессор Жирмунский“ или даже, в игриво-интимном тоне, просто: „профессор“ (84). Я горжусь званием профессора Ленинградского университета и не думаю, чтобы это звание препятствовало мне понимать поэзию в мере моих скромных личных дарований. Я позволяю себе, однако, напомнить А. Белому, что все мои печатные работы подписаны: В. Жирмунский, следовательно, я никогда не прикрывал своих научных взглядов реальным или фиктивным авторитетом профессорского звания. Поэтому считаю, что ироническое употребление этого титула на протяжении всей книги так же некорректно, как если бы я писателя Андрея Белого именовал из полемических соображений „известным московским мистиком Борисом Бугаевым“».

Однако Белый называет Жирмунского «профессором» не только из ехидства (о котором свидетельствует скорее обращение к нему на ломаном французском — «антр ну суа ди»); он подчеркивает стадиальную разницу эпох изучения стиха в России («до стиховедческих профессоров кабинеты Брюсова и В. Иванова были первыми стиховедческими студиями», см. с. 28), а также указывает на разницу в подходе поэта-практика и стиховеда-наблюдателя, — как и Маяковский в цитированном Белом стихотворении называет Г.А. Шенгели «профессором». Шенгели, впрочем, опубликовал



много стихов; в настоящее время опубликованы и стихи В.М. Жирмунского (Стихотворное наследие В.М. Жирмунского. Символистский период [1909–1911] / Изд., комм. В.В. Жирмунской-Аствацатуровой и Н.А. Богомолова // Russian Literature. 2012. Vol. 72 [3–4]. P. 291–349).

С. 203. *Промежуток после «и», «ни», «да» (в значении «и») суть чистые энклитики.* — «Энклитика» в данном случае значит не «слово, не имеющее ударения и присоединяемое к предыдущему», а «отсутствие словораздела с предыдущим словом».

С. 204. *Шенгели... интенсами...* — Интенсы у Шенгели (с. 16) — понятие, объединяющее ударные слоги и постулируемые им «полуударные», расположенные, как он утверждал, на расстоянии от ударного, «кратном двум или трем».

С. 206. *Изыщная номенклатура строк у Шенгели...* — Ей посвящены главы II и III книги Шенгели («Хориямбы и восходящие ионики в четырехстопном и пятистопном ямбе» и «Пиррихии в двухдольниках»).

*Группы возможных хориямбов...* — Шенгели. С. 20.

С. 207. *Дрожал, || остановлен<ный> здесь...* — В первом издании и в рукописи «дрожал, остановлен здесь», хотя это даже не строка 4-стопного ямба. Реконструкция гипотетична.

*Слуховая труба* — анатомический орган, tuba auditiva; имеется в виду не он, а прибор, усиливающий слух, фонендоскоп; сейчас обычно говорят «слуховая трубка».

С. 208. *Согласно статистике Шенгели...* — Шенгели. С. 19.

С. 209. *Хроной кеной* — греч. χρόνοι κενοί, букв. «пустые времена», паузы в классической метрике. Белый переносит учение о паузах из метрики в ритмику; метрической значимости для русского стиха постулированные им «паузы» не имеют.

С. 210. *Чтобы мне ||||, взъерошенному || светом...* — Стихотворение «В горах» 1922 года, входящее в сборник «После разлуки». Во второй строке в «После разлуки» и в берлинском собрании стихотворений 1923 года «винтом» вместо «лицом».

С. 211. *Повертывайте* — т.е. «уходите обратно».

*Они не видят и не слышат...* — Из стихотворения Тютчева «Не то, что мните вы, природа...».

*Сергей Бобров... утверждает: есть паузы.* — Бобров называл «паузником» размер, за которым впоследствии закрепилось название дольника, то есть понимал его как трехсложный с «паузами» вместо некоторых безударных (например: *Бобров С.* Трехдольный паузник у Пушкина // Новое в стихосложении Пушкина. М., 1915). См. также выше, комм. к с. 31.

С. 213. *Томашевский признает лишь ритмическую цезуру...* — *Томашевский Б.В.* Русское стихосложение. Пб., 1923. С. 25. «Ритмическую» в данном случае значит не более чем «не-синтаксическую» (а не «не-метрическую»); Томашевский говорит, что никак не учитывает синтаксического строения и синтаксических границ, определяя цезуру.

С. 213–214. *Субъективизм лишь в субъективном мнении тех, кто не удосужился разглядеть конкретные случаи слуховой записи и кто не имеет опыта счислять; но опыт всюду нужен; нужен и семинарий по счислению...* — В ритмическом кружке материалы ритмического обследования постоянно зачитывались вслух (см. его протоколы); участниками сдавался и «экзамен на точность слуха» («Между двух революций», глава V, главка «Ритмический кружок»).

С. 214. «*Речь — погребальную твердит*». — Тире, отсутствующее у Тютчева, использовано здесь, чтоб интонационно усилить «речь», подчеркнуть «хориямб».

С. 215. *Со следующими утверждениями Томашевского...* — Первые пять «утверждений» — краткий пересказ вводных параграфов со страниц 8–13 «Русского стихосложения»; шестое («от понятия стопы, как определителя метра, следует отказаться») отсылает скорее уже к концу книги, к с. 49 и след., где Томашевский вместо «стоп» вводит деление строки на анакрузу, «метрическую последовательность» и клаузулу; седьмое утверждение — цитата со с. 53, где на месте отточия Белого сказано не подходящее для него «метрической единицей».

*Первое положение, т.е. определение стиха, как стиха, в зависимости от условий эстетического восприятия, а не от механического ощупывания, и есть установление примата*

*ритма над метром, ибо ритм и есть синтез эстетического восприятия; но тогда он есть чистый образ стилиевой композиции...* — Противоречие в исходных посылаках Белого и Томашевского в том, что для Томашевского «условия эстетического восприятия» это некие искусственные, специальные условия, тогда как для Белого «художественное» или «эстетическое» есть как раз естественное и ненарочитое; ср. ниже: «метрика — формальная дисциплина, а эстетика (и в ней ритмика) суть реальные дисциплины». Поэтому для Томашевского скандирование не противоречит эстетической природе стиха и, соответственно, имеет право на место в его определении, а для Белого это немыслимо.

С. 216. *Напрасно Томашевский говорит о моем понимании «пэона», как метрического элемента...* — «Русское стихосложение», с. 15; Томашевский говорит о «некоторых попытках» ввести в русскую метрику и четырехсложные стопы, такие, которые «Белый и Бобров» называют «пэанами» (т.е. не приписывает названных попыток именно им).

*Мое резкое несогласие с Томашевским: метр не есть «норма, определяющая ритмическое задание»... определение Томашевским ритма, как только порядка распределения количественных элементов звучания.* — Определения со страницы 10 «Русского стихосложения»: «Воспринимаемый нами порядок распределения количественных элементов звучания называется ритмом. / С этой точки зрения звуковое организующее задание есть ритмическое задание, и этим термином впредь мы и будем пользоваться. / Норма, определяющая ритмическое задание, называется метром». Ср. с. 65: «Особенности произношения, изменяющиеся от чтеца к чтецу, не составляют элементов ритма. Ритм составляют лишь основные количественные соотношения произношения стиха, общеобязательные и отвлеченные от качественной стороны произношения».

С. 217. *Покровительная система, примененная школьными метриками по отношению к скандовке...* — т.е., надо полагать, «применяемая школьными метриками система, покровительствующая скандовке».

*Установив среднеарифметическую величину для стопы: в 3...* — См. выше, комм. к с. 25.

## 2. Пушкин и Петербург

С. 218. *Из писем, — главным образом к жене...* — Ниже приведены датировки писем и страницы VI тома венгерского собрания сочинения Пушкина (Пг., 1915). Если адресат письма не указан, это Н.Н. Пушкина.

*«Я зол на Петербург...» (34 год)...* — 30 апреля (с. 121).

*«Ты разве думаешь, что свинский Петербург...» (34 год)...* — 29 мая (с. 124).

*«Едете ли вы на совещание к Гречу?..» (1834 год)...* — письмо В.Ф. Одоевскому от 15–16 марта (с. 118).

*«Ты говоришь о Болдине...» (1834 год)...* — 8 июня (с. 126).

*«Подумай, что за скверные толки... проситься в просительницы» (34 г.)* — 11 июня (с. 127). Белый разрывает цитату своим пояснением, пунктуационной практики вставлять такие пояснения в скобках с инициалами автора тогда не было. «Проситься» — описка вместо пушкинского «пускаться» (ниже процитировано правильно).

*«Боже мой! Кабы заводы были мои...» (34 г.)...* — из того же письма.

*«Ух, как бы мне удрать на чистый воздух» (34 г.)...* — конец того же письма.

*«Теперь они смотрят на меня, как на холопа...» (34 г.)...* — 8 июня (с. 126). Белый пропустил в цитате еще одно «им» после «можно».

С. 219. *«Здесь меня теребят и бесят без милости...» (34 г.)*. — Не позднее 19-го июня (с. 127).

*«П. Б. ужасно скучен» (34 г.)* — около 28-го июня (с. 128).

*«Положение мое невесело, перемена жизни почти необходима» (34 г.)* — письмо В.А. Жуковскому от 4 июля (с. 130).

*«Сплю и вижу, чтобы из П. Б. убраться» (34 г.)* — 14 июля (с. 132).

*«Видала ли ты лошадей...» (35 г.)...* — письмо П.В. Нащокину начала января (не позже 8-го; с. 136).

*«Брюллов сейчас от меня едет в П.Б. ...» (36 г.)* — 18 мая (с. 158). Пушкин писал фамилию «Брюллов» с одним «л», так же в венгерском издании и у Белого.

*«Третьего дня... нашел на столе два билета на бал 29 апреля...» (34 г.)...* — 17 апреля (с. 119). Речь об обяза-

тельном присутствии камер-юнкеров на придворных мероприятиях.

«Все эти праздники просижу дома» (34 г.) — 20–22 апреля (с. 120).

«Надеюсь не быть ни на одном празднике» (34 г.)... — 12 мая (с. 123).

«Мой совет тебе и сестрам...» (34 г.)... — 11 июня (с. 127).

«Я писал тебе, что я от фрака отвык» (34 г.)... — не позже 27-го июня (с. 128).

«Вы работаете только ножками на балах...» (34 г.)... — не позже 26-го июля (с. 132).

«Радуюсь, что... ничто не помешает тебе отличиться на балах...» (33 г.)... — 21 октября (с. 124). Пропущено без отточия «нынешних» перед «балах».

«Ты, кажется, не путем искокетничалась» (33 г.)... — 30 октября (с. 111).

«Ты радуешься, что за тобой, как за сучкой...» (33 г., 30 октября)... — то же письмо; перед «не кокетничай» пропущено без отточия «пожалуйста».

«Радоваться своими победами тебе нечего...» (33 г.) — 6 ноября (с. 112).

С. 220. «Вот тебе... новости: я камер-юнкер...» (34 г.) — письмо П.В. Нащокину от начала или середины марта (с. 117).

«Одно из моих писем попало в полицию...» (34 г.) — 18 мая (с. 123–124).

«Неприятна зависимость...» (с 34 г.)... — то же письмо (с. 124).

«Без политической свободы жить очень можно...» (34 г.) — 3 июня (с. 125).

«Да от желчи здесь не убережешься» (34 г.)... — то же письмо.

«Живя в н..., поневоле привыкаешь...» (34 г.) — 11 июня (с. 127).

«Я крепко думаю об отставке» (34 г.)... — вторая половина июня (около 28-го, с. 128).

«Не требуй от меня нежных... писем...» (34 г.) — 30 июня (с. 129). У Пушкина: «в полиции», а не «полицией».

К Бенкендорфу: «Monsieur le Comte...» (34 г.) — 3 июля (с. 130). Перевод с французского: «Господин граф! Я имел честь обратиться к вашему сиятельству с просьбой о разрешении оставить службу».

*К Жуковскому: «Идти в отставку...» (34 г.)* — 6 июля (с. 130).

*«Подал я в отставку...» (34 г.)*... — первая половина июля (не позже 14-го; с. 131). У Пушкина: «вструхнул», а не «струхнул». «Абшид» — нем. Abschied, в данном случае «уведомление об отставке», ответ на просьбу об отставке.

*«Утешения мало им будет в том...» (34 г.)*... — то же письмо. Порядок слов у Пушкина: «...их маменька ужас как мила была...». У Белого добавлен восклицательный знак после «Ну, делать нечего!».

*«Бедного маршала Мезона...» (34 г.)* — конец июля (не позже 26-го; с. 132). Белый добавлял восклицательный знак после «Знай наших!».

*«Ни один из русских писателей...» (34 г.)*. (Из черновика Бенкендорфу)... — вторая половина октября (не ранее 23-го; с. 148).

*«Будучи еще порядочным человеком, я получал уже полицейские выговоры... Что же теперь со мною будет?» (36 г.)* — 18 мая (с. 158).

С. 221. *«Вероятно, и твои письма распечатывают...» (34 г.)* — 8 июня (с. 126).

*«Черт догадал меня родиться в России» (36 г.)*... — 18 мая (с. 158).

*«Весело, нечего сказать» (36 г.)* — то же письмо.

*«Много вещей, о которых беспокоюсь» (34 г.)* — конец сентября (не позже 25-го; с. 134).

*«А вчера такое горе взяло, что и не запомню, чтоб на меня находила такая тоска» (34 г.)* — 21 октября (с. 111). У Пушкина «хандра», а не «тоска».

*«Все эти дни... хандра грызла меня» (34 г.)* — то же письмо.

*«От желчи... не убережешься» (34 г.)*... — 3 июня (с. 125).

*«У меня решительно сплин» (34 г.)*... — 8 июня (с. 126).

*«Я был так желчен» (34 г.)*... — около 28-го июня (с. 128).

*«Положение мое невесело» (34 г.)*... — письмо В.А. Жуковскому от 4 июля (с. 130).

*«Грустно стало» (34 г.)*... — 11 июля (с. 131).

*«Чуть было беды не наделал» (34 г.)*... — то же письмо.

*«На днях хандра меня взяла» (34 г.)*... — первая половина июля (не позже 14-го; с. 131).

«Тоска, тоска» (34 г.) — конец июля (не позже 30-го; с. 133).

«Ты спрашиваешь меня о Петре...» (29 мая 34 года) — с. 124.

С. 222. «Сделав меня камер-юнкером...» (34 г.) — письмо П.В. Нащокину от начала или середины марта (с. 117).

«Государь был недоволен отсутствием многих камер-юнкеров... *J'aime mieux avoir le fouet devant tout le monde*» (34 г.) — 17 апреля (с. 119). У Пушкина: «...многих камергеров и камер-юнкеров...». Перевод с французского дан Белым ниже: «Я предпочитаю публичное наказание хлыстом».

«Боюсь царя встретить» (34 г.) — 20–22 апреля (с. 120).

«К наследнику являться с подозрениями...» (34 г.) — то же письмо. У Пушкина: «с поздравлениями», а не «с подозрениями», но мы оставляем эту оговорку в связи с общим смыслом главы.

«Не дай бог ему... писать стихи...» (34 г.) — то же письмо.

«Царь посадил наследника под арест» (34 г.) — 12 мая (с. 123).

«На того я перестал сердиться» (34 г.) — 11 июня (с. 127).

«Того» — курсив Пушкина (несмотря на предупреждение Белого «курсив везде мой»).

«Я был желчен... Все тот виноват...» (34 г.) — около 28-го июня (с. 128). «Тот» — курсив Пушкина.

«С тем чуть было не побранился...» (34 г.)... — 11 июля (с. 131). У Пушкина: нет «я» после «побранился». «Тем» — курсив Пушкина.

Бенкендорфу: «Государю угодно было отметить...» (35 г.)... — 4 июля (с. 141).

«Царь не позволяет мне...» (35 г.) — 21 сентября (с. 146).

«Канкрин шутит...» (35 г.) — конец сентября (или 29-ое; с. 146). У Пушкина: «Газету» выделено.

С. 223. «Я предпочитаю публичное наказание хлыстом». — Перевод пушкинского «*J'aime mieux avoir le fouet devant tout le monde*» из письма от 17 апреля (с. 119).

«По мне драка Киреева гораздо простительнее...» (36 г.) — 18 мая (с. 158). У Пушкина: «ваших кавалергардов».

Канкрину... «В уплату 45.000...»... (36 г.) — 6 ноября (с. 165). У Пушкина: «В уплату означенных...», «...сие име-

ние, которое... стоит...», «...таковой уплаты...», «...тяжелое и затруднительное положение...», «...ибо я в таком случае...».

С. 224. *А.И. Тургеневу... «Должно вымарать...» (37 г.)* — 16 января (с. 170).

*Так море, древний душегубец...* — Стихотворение «К Вяземскому» 1826 года; Белый в основном воспроизводит пунктуацию венгерского издания (где стихотворение дано в письме А. Тургеневу); мы сохраняем ее.

*Графу Толю: «Его заслуги затемнены... Истина сильнее царя»...* — 26 января (с. 170). У Пушкина: «...были затемнены...». «*Истина сильнее царя*» — курсив Пушкина.

*С первоначальным окончанием «Пророка». «Восстань... пророк России».* — См. ниже, комм. к с. 276.

С. 225. *21 октября 33 года... «А вчера такое горе взяло!.. Хандра грызла меня».* — С. 111. У Пушкина: «...уже важнейшему».

*Николай... говорит Корфу о том, как он... читал-де уроки нравственности Пушкиной...* — Якобы М.А. Корфу в 1848 году император говорил следующее: «Под конец жизни Пушкина, встречаясь часто в свете с его женою, которую я искренно любил и теперь люблю, как очень добрую женщину, я советовал ей быть сколько можно осторожнее и беречь свою репутацию и для самой себя, и для счастья мужа, при известной его ревности. Она, верно, рассказала это мужу, потому что, увидясь где-то со мною, он стал меня благодарить за добрые советы его жене.

— Разве ты мог ожидать от меня другого? — спросил я.

— Не только мог, — отвечал он, — но, признаюсь откровенно, я и вас самих подозревал в ухаживании за моею женою. Это было за три дня до последней его дуэли» (Записки Русской Старины. 1900. Т. 101. С. 574; вошло в собрание «Пушкин в жизни» В.В. Вересаева).

С. 226. *«И про тебя, душа моя...» (5 мая 36 года)...* — с. 156. У Пушкина: «...всегда последние в городе узнают...».

*«Конечно я не стану беспокоиться...» (34 г.)...* — первая половина мая (или 12-ое; с. 122). У Пушкина: «...еще не следует...».

С. 227. *«Ты слишком хороша, мой ангел...» (34 г.)...* — 11 июня (с. 127).



«Смотри, женка, надеюсь... Неприятна зависимость» (18 мая 34 г.)... — с. 123. У Пушкина: «...никому не дашь...», «...так это мне...», «...да удрать...».

В первоначальном тексте Евгений оглушен: / Был чудной внутренней тревогой — вместо «Он оглушен / Был шумом внутренней тревоги». Первоначальные редакции «Медного всадника» еще не были опубликованы; эти полторы строки так называемого «цензурного автографа» цитировал Брюсов в своей статье о «Медном всаднике» в венгерском издании (Т. III. С. 463; он выделяет и «чудной» курсивом). Брюсов доказывает этой цитатой, что «безумие как-то возвысило, облагородило» Евгения и что «вообще во всех стихах, посвященных „безумному“ Евгению, есть особая задушевность» и ведет к тому, что суть поэмы во внутренней свободе Евгения: «Свобода возникнет в глубинах человеческого духа, и „огражденная скала“ должна будет опустеть» (С. 465). Таким образом, Белый согласен с ним, трактуя «чудную тревогу» как «трепет надежды на свободу».

## Приложение

### ПРОТОКОЛЫ ЗАСЕДАНИЙ КРУЖКА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ ПРИ «МУСАГЕТЕ» («РИТМИЧЕСКОГО КРУЖКА»)

Протоколы сохранились в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 337. В квадратных скобках — номера листов. Протоколы разных заседаний сделаны разным почерком. Начало протокола заседания 25 октября 1910 г. сохранилось в двух версиях: обычной (беглой, как все протоколы) и переписанной набело. Оно публикуется по белой версии (т.е. пропущены сохранившиеся листы черновика). Протоколы некоторых заседаний имеют отдельную нумерацию, сохранившуюся рядом с архивной.

Подчеркивание рукописи передается курсивом. В квадратных скобках [ ] зачеркнутое в рукописи. Принята единообразная запись названий размеров через дефис («5-стопный»,

«6-стопный») и единообразное обозначение паузных форм строчными буквами в кавычках («*a*», «*b*» и т.д.). Унифицирована пунктуация. Исправлено правописание неверно записанных составителями протоколов фамилий («Охрамович» на «Ахрамович», «Будкевич» на «Буткевич»). Исправлен год, указанный в заголовке последнего протокола («1810»).

С. 230. *Кружка экспериментальной эстетики...* — Кружок, возникший после лекции Белого «Лирика и эксперимент», во время своей деятельности назывался именно так, ставя свою деятельность в контекст немецкой *experimentale Aesthetik*, традиции Фехнера и Липпса. Однако уже во время деятельности кружка участники иногда называли друг друга «ритмистами» (см. ниже письмо Ахрамовича Белому), а в конечном счете ход упрощенному названию («ритмический кружок») дал сам Белый, называя его так в «Ритме как диалектике» и «Между двух революций» (глава V, главка «Ритмический кружок»).

*Протокол заседания..., происходившего в понедельник 4 октября...* — Это было не первое заседание кружка; совместная работа, как явствует из письма Белого Э.К. Метнеру (ОР РГБ. Ф. 167. Оп. 2. Ед. хр. 13) и как говорится в «Между двух революций» (глава V, главка «Ритмический кружок»), началась в апреле 1910 года (ср. в письме С.Н. Дурылина Белому от 15 февраля 1911 года: «весною, при начале работы...» — ОР РГБ. Ф. 25. К. 15. Ед. хр. 5. Л. 1). В «Между двух революций» начало работы кружка описывается так: «...вскоре... читаю я публичную лекцию на тему „Лирика и эксперимент“, ответ на которую — появление ко мне тройки молодых людей — Дурылина, Сидорова и Шенрока — с предложением организовать под моим руководством экспериментальную студию по изучению ритма; быстро налаживается ритмический кружок в составе пятнадцати — семнадцати человек, среди которых запомнились, кроме вышеупомянутой руководящей тройки: Нилендер, Ахрамович, Чеботаревские (брат и сестра), Станевич, П.Н. Зайцев, С. Бобров, заработавший скоро самостоятельно, Рем (Баранов) и другие.

Первые заседания кружка, зафункционававшего в апреле, посвящены моему введению в работу; они определяют

нашу задачу и посвящены методологии предстоящих работ по уточнению слуховой записи, мною предложенной в „Символизме“; в основу я беру ту самую критику „Символизма“, которую позднее, в продолжение более чем семнадцати лет, приходится мне выслушивать; далее — ряд майских заседаний, посвященных предварительной номенклатуре паузных форм, энклитик и проклитик языка, учету спондеоподобных и хореоподобных стоп в ямбе, а также номенклатуре ритмических фигур, долженствующих быть взятыми на учет; все это — поправки к „Символизму“, которые необходимо было нам сделать в первую голову, чтобы использовать летние вакации; мы берем для эксперимента весь пятистопный ямб крупнейших русских поэтов — не в показательной порции, как у меня в „Символизме“ (там взят четырехстопный), а *in cogroge*; семнадцать человек, выровняв свои классификационные таблицы и сдав «экзамен» на точность слуха, разбирают поэтов; мне достается пятистопный ямб Тютчева, Баратынского и лирики Пушкина (а ямб драматических произведений взял кто-то другой).

С осени начинаются частые, длительные, плодотворнейшие заседания, посвященные сверке отработанного материала, оглашению статистики и недоумений, с которыми встретился каждый из работавших, т.е. более десяти докладных рефератиков, из которых возникла проблема выравнивания классификационных данных у всех, сводящаяся к еще большему уточнению».

Другое свидетельство о работе летом 1910 года — письмо Дурылина от 22 июля:

«Одним из упущений нашей общей работы, которое может до известной степени обесценить самые наши выводы, является, по моему мнению, недостаточная определенность тех методологических оснований, на которых должна производиться работа.

Например, вопрос о спондеях и полуспондеях.

Мы условились принимать личные местоимения за *всегда* имеющие ударение и потому *никогда* не ускоряемые. Отсюда бы следовало признать за ними совершенно право быть *спондеями*, и, напр<имер> такую строчку у Ломоносова:

Он Бог, он Бог был твой, Россия, —

считать в 1, 2 и 3 стопах спондеической, на том основании, что раз мы признали, что личные местоимения всегда ударяемы, всегда дают на 2-м слоге стопы чисто метрический слог, то и на 1-м слоге стопы они не теряют ударение, являются *спондеями*. Между тем мы, вопреки этому, обнаружили, судя по разобранным октавам „Домика в Коломне“, двойственное к ним отношение. С одной стороны, мы отмечаем личные местоимения на 1-м слоге, как *полуспондеи*:

*Им* пишет всякий. Мальчикам в забаву.

С другой, мы вовсе их не отмечаем:

*Мне* рифмы нужны; все готов сберечь я.

(*мне* у нас вовсе не отмечено).

Явно, что мы поступаем здесь произвольно и допустили возможность очень значительных разногласий.

Я приведу Вам строчку из Владимира Соловьева, которую я не мог отметить иначе, как в двух стопах несомненно-спондеическую:

Мне *де*|вять лет... Она|... *ей* — *де*|вять тоже.

Между тем, держась нашего условия, я должен:

1) или вовсе не отмечать ее спондеичность (руководясь стихом: „*Мне* рифмы нужны...“),

2) или отметить явные здесь спондеи, как полуспондеи (по образцу: „*Им* пишет всякий“).

Как же быть? Вы признаете, что с равным основанием я мог бы выбрать 1-ое или 2-ое решения, уже намеченные нашим разбором „Домика“, или, наконец, принять 3-ье, свое, т.е. считать личные местоимения в данном случае за спондеи.

Я бы очень хотел услышать от вас разъяснение этого немаловажного в нашей работе случая. Как быть и на чем остановиться?

Еще больше произвола поневоле мы должны допустить при определении паузных форм. Стих: „А подбирать союзы да наречья“ мы рассматриваем, как „*b*“ на первой стопе. Наоборот, стих: „Но возвратиться все ж я не хочу“ рассматриваем, как „*a*“ на первой же стопе.

На каком основании? Ведь союзы „а“ и „но“ — одинаковы (по-латыни даже переводятся одним словом *sed*), а между тем паузные формы получаются разные.

Точно также, и еще больше мне кажутся произвольными следующие определения паузных форм из того же „Домика“.

Мы определяем как „а“ на 4-й стопе стихи:

1) Но возвратиться все ж я не хочу.

2) С гекзаметром... О, с ним я не шучу, —

т. е. личные местоимения не признаем ударяемыми (вопреки нашему вышеуказанному условию), признаем, что после местоимений „я“ мы в данных стихах вовсе не делаем паузы.

И в то же время допускаем следующее: мы считаем за „b“ на 4-й стопе стих:

Четырестопный ямб *мне* надоел, —

т.е. личное же местоимение уже признаем ударяемым, тогда как только что этого не признавали (стихи „Но возвращаться все ж я не хочу“, „С гекзаметром... О, с ним я не шучу“).

В форме „b“ на 4-й стопе в стихе:

Он годен, говорят, для эпитафия, —

признаем предлог имеющим ударение, образующим паузу, а личные местоимения не признаем ни ударяемыми, ни образующими паузу.

Вы согласитесь, что во всех этих случаях наши определения паузных форм весьма спорны и мало имеют общего основания.

Еще более возбуждает недоумения паузная форма „e“.

Вот типичная „e“ (на 2-й стопе):

Гробницы или мрамор кенотафа.

Но мы условились не признавать эту форму. Я думаю, что это невозможно. Мы не считаем ударяемыми личные местоимения (в указанных случаях), мы очень сбиваемся в определениях „а“ и „b“ (как я указывал), и тогда нам было бы очень трудно заменять „e“. *Чем*, например, заменить следующую паузу, *несомненную* „e“ (согласитесь ли Вы, что это несомненно „e“?):

*А чтоб им путь открыть широкий, вольный?*

Я, по крайней мере, не знаю чем.

Согласитесь ли вы признать „е“ в след<ующем> стихе:

„Не мысленным движением, о, нет!“?

Я думаю, что здесь „е“ неизбежно, хотя бы из-за непременно спондеического „о“. Неужели „е“ здесь нужно заменить „b“?

Беру еще стих:

И в первый раз — о, как давно то было!

По-моему. Грешно было бы не признать здесь „е“, и неужели его надо заменить здесь „b“?

Я полагаю, что вам следовало бы или 1) предложить всем признавать „е“, или 2) выработать ясные основания для замены. Вообще, мне кажется, в Вашей книге, — что и не входило в Вашу первоначальную задачу, — о паузных формах, их особенностях, о тех случаях, когда эти формы надо определить над несколькими односложными (и двуслож<ными>) и сомнительными в смысле ударений словами, — сказано слишком мало.

Мне было бы интересно узнать, согласны ли Вы, что „е“ может иметь следующие схемы:

- 1)  $\cup | \cup \cup | \text{—}$ , 2)  $\cup \cup | \cup | \text{—}$ ,  
3)  $| \cup | \cup | \cup | \text{—}$ , 4)  $\cup | \cup | \cup \text{—}$ .

Перехожу к статистике ускорений в отдельных стихотворениях:

Не помню, так ли мы решили, но они должны быть двух родов: 1) по стопам и 2) по стихам. Возьмем, напр<имер>, первую октаву „Домика“. Ускорений по стопам в ней: на первой — 1, 3-ьей — 2 и т.д. Ускорений по стихам 9: на 1-й стопе — один, на 1-4-1 и т.д. Я считаю необходимым именно двойную статистику: иначе мы не учтем все характерные методы ускорений данного поэта. У одного могут быть характерны ускорения на 1-4, у другого — 3 и т.д. Статистика по стопам даст нам абсолютное число ускорений в стихотворении; статистика по стихам — число ускоренных стихов со всеми преобладающими типами ускорений, на 1-2, 2-3-4 и т.д. Пишу Вам об этом потому, что со стороны некоторых участников нашей работы, я встречал возражения против этого. Общая, окончательная,

с хронологической основой, статистика Вами предложена: 1) для общей суммы ускорений, 2) для ускорений по стопам и 3) для суммы спондеев. Как статистическая единица — 100.

Тут у меня есть следующие недоумения:

1) что понимать под „общей суммой ускорений“? Отношение общего числа рассмотренных строчек стихов к общему же числу встретившихся на них ускорений?

2) что понимать под „ускорениями по стопам“? Отношение общего числа стоп к общему числу встретившихся на них ускорений?

Если да, то при системе 100, как статистической единицы, вот что получается. Очевидно, что, выбирая 100 стихов единицей, надо предположить, что maximum ускорений будет 100 на 100.

Но почти всегда бывает так, что на 100 стихов больше ста ускорений, например, у Пушкина на 100 стихов  $111\frac{1}{4}$  ускорений. Верно ли поняты здесь рубрики статистики и правилен ли подобный результат как приведение к 100?

Относительно статистики фигур:

1) какие фигуры должны приниматься в расчет и

2) нужно ли разлагать сложные фигуры на простейшие и считать лишь эти последние?

Очень буду рад, и за себя, и за некоторых работающих в этой области, получить от Вас ответ на поставленные вопросы и недоумения, происшедшие, может быть, от простого непонимания. <...>».

С. 230. *Избран В.Ф. Ахрамович* — Витольд Францевич Ахрамович (1882–1930), потомственный дворянин, католик; журналист; поэт, переводчик; публиковался под псевдонимом «Ашмарин». Участвовал в студенческом революционном движении в 1900-е годы (см.: *Ахрамович-Ашмарин*. 1903 г. в Н. Новгороде // Материалы по истории революционного движения / Комиссия по истории Октябрьской революции и РКП под ред. В.Т. Илларионова. Нижний Новгород, 1922. Том 4. С. 59–61). Служил секретарем издательства «Мусагет» (с декабря 1912 года и на протяжении 1913-го); в «Антологию» изд-ва «Мусагет» вошли 4 его стихотворения. Согласно воспоминаниям Андрея Белого, посещал антропософские лекции Штейнера, но довольно быстро отошел от антропософии (Минувшее: Исторический альманах. Вып. 6.

М., 1992. С. 352). После революции увлекался кинематографией, служил в ОГПУ (1921–1924 гг.), был членом ЦК ВКП(б); был редактором газеты «Советская Сибирь». Ср. запись о нем в дневнике П.Н. Зайцева от 10 февраля 1930 г.: «В середине февраля, после партийной чистки застрелился Витольд Францевич Ахрамович-Ашмарин. В газетах ничего не печатали о его смерти. <...> Говорят, во время чистки был ему поставлен в упор ряд вопросов. Упрекали за издательство „Мусагет“, в котором он сотрудничал когда-то, и его католичество» (*Зайцев П.Н.* Воспоминания. С. 140). Ср. о нем в воспоминаниях современников: «...Витольд Ахрамович-Ашмарин. Умный, спокойный человек. Невысокого роста, внешне похожий на ксендза, он носил очки большого увеличения. Был коммунистом и хорошим товарищем. Впоследствии его деятельность протекала в газете „Известия“. Его оклеветал кто-то из недругов. Он был лишен партийного билета. Глубокая душевная рана привела к трагическому концу. Ашмарин застрелился в Петровском парке. Расследование разоблачило клевету, но было уже поздно...» (*Иванов-Барков Е. А.* О том времени и тех людях // Жизнь в кино: Ветераны о себе и своих товарищах. «Вып. 1». М., 1971. С. 38).

*Избран С.Н. Дурылин* — Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) — религиозный мыслитель, писатель, искусствовед, православный священник (с 1920 г.); доктор филологических наук, профессор; был репрессирован (см. о нем: Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. 1: Исследования / Сост., ред., предисл. А. Резниченко. М., 2010; Кн. 2: Тексты; Библиография. М., 2012). Был секретарем московского религиозно-философского общества им. Вл. Соловьева с осени 1912 года и вплоть до закрытия. В 1910 г. был приглашен к участию в работе Ритмического кружка; в 1910–14 гг. также принимал участие в работе русских антропософских кружков, позже от антропософии отошел.

Дурылин не случайно выбрал для стиховедческого анализа именно творчество Лермонтова — именно в 1910-е годы он интенсивно публикует статьи о Лермонтове, которые вначале были представлены в качестве докладов на заседаниях Московского Религиозно-философского Общества



(«Судьба Лермонтова», 1914; «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика», 1916; «Россия и Лермонтов. К изучению религиозных истоков русской поэзии», 1916). Со многими участниками Ритмического кружка Дурылин познакомился гораздо раньше своего прихода в издательство — с Ю. Анисимовым, Т. Буткевич, С. Бобровым (см.: *Дурылин С.Н.* В своем углу / Предисл. Г.Е. Померанцевой. М., 2006).

*Л.Л. Кобылинский* — Лев Львович Кобылинский (1879–1947), куда более известен под псевдонимом «Эллис»; поэт, переводчик, литературный критик, теоретик символизма; вместе с Э.К. Метнером и Андреем Белым стоял у истоков издательства «Мусагет» (см., например: *Белый Андрей.* Между двух революций. М., 1990; *Нефедьев Г.В.* Русский символизм: от спиритизма к антропософии. Два документа к биографии Эллиса // НЛО. 1999. № 39. С. 119–140; *Майдель Р. фон.* «Спешу спокойно»: К истории оккультных увлечений Эллиса // НЛО. 2001. № 51. С. 214–239; *Безродный М.* Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России XIX — начала XX в. СПб., 2004. Вып. 12. С. 40–56; *Лавров А.В.* Андрей Белый и Эллис о задачах «Мусагета» // *Russian Literature.* LVIII (2005). P. 93–107).

*В.О. Нилендер* — Владимир Оттонович Нилендер (1883–1965), филолог, переводчик с древних языков; приятель Андрея Белого еще со студенческих времен, член братства «аргонавтов». Вплоть до призыва в армию в 1916 г., служил в научном отделе классической филологии библиотеки Московского университета; в период работы Ритмического кружка — пребывал в состоянии «вечного» студенчества — обучался на историко-филологическом отделении с 1902 и до 1916 гг. Участвовал в работе группы «Молодого „Мусагета“», где читал лекции по античности. С 1911 г. Нилендер недолгое время работал секретарем издательства Сабашниковых, в том числе, и над серией «Памятники мировой литературы». В послереволюционный период (1919–1931) был сотрудником Румянцевского музея, организовал «разыскание, приобретение и вывоз» книжных собраний и художественных коллекций для фондов библиотеки. В 1930-е гг. работал редактором и референтом античного отдела издательства «Academia» (1931–36), заведующим античным кабинетом

ИМЛИ (1936–41 гг.). См. о нем: *Рафаева А.В.* Владимир Нилендер // Поэзия Московского университета от Ломоносова и до... Кн. 5. От Андрея Белого до Павла Флоренского. М., 2010. С. 221–225; *Постоутенко К.Ю.* «Золотое сечение»: взгляд В.О. Нилендера // Новое литературное обозрение. М., 1993. № 4. С. 60–62.

*В.О. Станевич* — Вера Оскаровна Станевич (1890–1967), в замужестве Анисимова; писательница и переводчица (печаталась под девичьей фамилией); в период сотрудничества с Ритмическим кружком была слушательницей философского отделения Высших женских курсов; вместе с Дурылиным, Бобровым, Сидоровым входила в группу «Лирика». И она и ее супруг, Юлиан Анисимов, были антропософами. Ко временам «Мусагета» относится ее увлечение Андреем Белым: «Обожая всякого рода экстравагантности, она иногда ходила дома в коротких штанишках и вообще отличалась мужскими замашками. Поэтому А. Белый, в которого она была влюблена, называл ее не Станевич (ее фамилия), а Штаневич» (*Локс К.Г.* Повесть об одном десятилетии [1907–1917] / Публ. Е.В. Пастернак и К.М. Поливанова // Минувшее. Т. 15. С. 45; эту же шутку вспоминает и Ходасевич — *Ходасевич В.Ф.* Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В.М. Пискунов. М., 1995. С. 63). В ОР РГБ сохранились ее письма Белому.

*С.Я. Рубанович* — Семен Яковлевич Рубанович (1888–1930), поэт, переводчик; ему принадлежат переводы из Бодлера, Северена, Гейне («Зимняя сказка»); переводил и либретто «Тангейзера». В 1910-е гг. наряду с Ритмическим кружком принимал участие в Московском антропософском кружке по изучению лекций Штейнера; участник Антологии «Мусагета», в рецензии на которую Н. Гумилев писал: «Неприятно-боек, почти развязен Семен Рубанович; отсутствие вкуса у него не искупается новизной образов; но он несомненно умеет писать стихи» (*Гумилев Н.А.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Вашингтон, 1968. Т. 4. С. 270); Дон Аминадо в книге «Поезд на третьем пути» вспоминал «смуглого, чертовски вежливого Семена Рубановича». Принимал участие в проектах первых лет советской власти, в частности, читал курс перевода в школе стиховедения на Остоженке; участвовал в выступлениях

Союза поэтов; преподавал стихосложение в Литературной студии Московского Пролеткульта.

*Е.Н. Чеботаревская* — Евгения Николаевна Чеботаревская (1892–1972), младшая из сестер Чеботаревских, была замужем за А.И. Ларионовым; в период работы Ритмического кружка была студенткой Московского университета; так же, как и другие участники стиховедческого кружка, принимала участие в работе антропософских секций по изучению работ Штейнера. В 1920-е годы — сотрудница ГАХН, некоторое время была директором Московского Дома писателей; сотрудник Музея-усадыбы Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», автор книги об этом музее; в 30-е годы принимала участие в подготовке собрания сочинений С. Есенина. Сохранился автограф-посвящение А.А. Сидорова Евгении Чеботаревской на экземпляре книги стихотворений (*Рем Дмитрий, Сидоров Алексей*. Тога Praetexta. Стихи 1909 года. М., 1910):

Я обещал. Ваш облик смотрит строго.  
Для мадригалов я как прежде нем.  
Истертых слов и старых теорем  
В моей душе усталой слишком много.  
Моих стихов куда пройдет дорога?  
Где смогут отдохнуть гребцы трирем?  
Со мною милый спутник — Дмитрий Рем,  
Спадает складками Praetexta Тога.  
Лишь он поэт. А я, как ученик  
К источнику святому ртом приник,  
Следя в струях прозрачных дали неба.  
И я не знаю сам, зачем создал  
Свои стихи — ненужный пьедестал  
Еще неведомому лику Феба.

Преданный Ал. Сидоров  
12.III.1910.

(Цит. по: К 120-летию со дня рождения А.А. Сидорова [1891–1978]: заседание клуба «Библиофильский улей» 17 сентября 2011 г. М., 2011).

С. 231. *А.И. Ларионов* — Александр Илларионович Ларионов (1892–1972), инженер-химик, поэт-символист. Также, как и другие участники Ритмического кружка, принимал активное участие в работе Московского антропософского кружка. В 20-е годы был заведующим Хореологической лабораторией ГАХН. Согласно разысканиям А.Л. Никитина, был

тесно связан в 20-е гг. с кругом московских анархо-мистиков (А.А. Карелин, А.А. Сидоров, В.В. Белюстин, Е.К. Тегер, В.К. Чеховский и др.; см.: Мистические общества и ордена в Советской России. Т. 2: Орден российских тамплиеров: Документы 1930–1944 гг. / Публ., вступительная статья, комментарии А.Л. Никитина. М., 2003).

*А.А. Сидоров* — Алексей Алексеевич Сидоров (1891–1978), искусствовед, библиофил, коллекционер; в молодости писал стихи; вместе с Дмитрием Ремом издал сборник «Стихи 1909 года» (М., 1910). Сидоров был в дружеских отношениях с С. Дурылиным; вместе с ним и С. Бобровым они образовали издательство «Лирика» и выпустили в 1913 г. одноименный альманах (о них см.: Из архивов Шервинского, Дурылина, Сидорова / Публ. Т. Нешумовой // *Toronto Slavic Quarterly*. № 46. 2013). В первые послереволюционные годы Сидоров вместе с египтологом В.М. Викентьевым занимался формированием коллекций ГМИИ; был масоном в 20–30-е годы прошлого века. В 1920-е — сотрудник ГАХНа, работал в ГМИИ и основал там отдел эстампов, сам был заядлым коллекционером; его коллекция перешла музею после его смерти, и его архив хранится в отделе рукописей ГМИИ. В советские времена — член-корреспондент Академии наук и профессор МГУ (был известен многим под кличкой «Проф-сид»). Первым браком был женат на Т.А. Буткевич, с которой, вероятно, познакомился на занятиях Ритмического кружка. Вторым браком был женат на племяннице антропософки Н.А. Григоровой, которая доводилась сестрой меценату, купцу и масону П.А. Бурышкину, спонсировавшему, в том числе, и строительство Гётеанума. По воспоминаниям его племянницы, в 30-е годы Сидоров отрекся от своего брата-священника, отца Сергия и присвоил себе его библиотеку редких книг XVIII-го столетия; по ее словам, к нему попала и библиотека Вл. Соловьева (см.: *Бобринская В.С. Жизнь священника Сергия Сидорова и его семьи* // Сидоров С.А. [протоиерей]. Записки священника. М., 1999. С. 141–293). Там же говорится о его вербовке ГПУ в 1928 г. (работал под кличкой «Старый», использовался в среде творческой интеллигенции Москвы); есть сведения и о работе на контрразведку в годы войны (*Меньшиков В.* Ржев — Сталинград. Скрытый гамбит маршала Сталина. СПб., 2012. С. 160–161).

*С.В. Шенрок* — Сергей Владимирович Шенрок (1893–1918), студент Московского университета, сын писателя и историка литературы Владимира Ивановича Шенрока.

*Т.А. Буткевич* — Татьяна Андреевна Буткевич, первая жена А.А. Сидорова (с 1913 г.), знакомая юношеских лет С.Н. Дурылина, дочь земского врача А.С. Буткевича (см. о ней упоминания в кн.: *Дурылин С.Н.* В своем углу. М., 2006).

*А.М. Кожебаткин* — Александр Мелентьевич Кожебаткин (1884–1942), издатель и библиофил; в 1911–1913 гг. был секретарем «Мусагета», одновременно и основателем изд-ва «Альциона», из-за сложных финансовых отношений с двумя издательствами оставил свой пост в «Мусагете» (О нем см.: «Кожебак! Да ведь это хуже чем гусак!!!»: Письма Андрея Белого к А.М. Кожебаткину // Лица. Биографический альманах. СПб., 2004. Вып. 10. С. 127–176).

*Никем не исследованы... Мей...* — Ямбы Мея впоследствии были поручены Владимиру Пясту, как известно из его письма Белому от 10 октября («Я принялся, вернувшись домой, за исследование ритма Мея, и вспомнив попутно все, что толковалось в „Мусагете“...» — ОР РГБ. Ф. 25. К. 21. Ед. хр. 36. Л. 1).

*Я записывал ритм Боратынского: Рисунок...* — Имеется в виду вертикальная схема, отмечающая пропуски ударений по стопам (такая, какие публиковались в «Символизме», например, на вклейке).

*Цезура* — как следует из дальнейшего, цезурой в работе Кружка называлась не обязательная цезура, предписанная правилами (в 5-стопном ямбе после второй стопы), но относительно свободно располагаемый словораздел, делящий стих на полустишия. В 6-стопном ямбе («правильная» цезура которого стоит после 3-й стопы) обсуждение Кружка могло насчитывать даже две цезуры такого типа (см. ниже, «Ритм ускорений», пункт 7). За пренебрежение «правильной» цезурой Кружку пенял Вяч. Иванов после выступления Белого в «Обществе ревнителей художественного слова» (см.: *Недоброво Н.В.* Общество ревнителей художественного слова в Петербурге / Труды и дни. 1912. № 2. С. 25). Белый мог заимствовать такое понимание цезуры из античной метрики, признающей в основных размерах вариативную

цезуру, всего лишь тяготеющую к определенному месту строки (сохранился его конспект учебника «Оснований метрики у древних греков и римлян» Я.Э. Денисова — РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 52; похвальную оценку книги см. в «Ритме как диалектике», с. 40). В трактате «О ритмическом жесте» Белый употребляет слово «цезура» «по правилам», но подробно описывает свое понимание выстраивания стиха из полустиший («диподий» и «триподий»), граница между которыми (т.е. цезура в смысле Кружка) тяготеет к месту «правильной цезуры» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 20–22).

*У Боратынского на 100 строк 115 ускорений* — В 4-стопном ямбе у Боратынского, по данным «Символизма», на 100 стихов 83 «ускорения» (*Белый Андрей*. Символизм. М., 2010. С. 287, 339;  $596/493 \approx 100/83$ ).

*Неявные спондеи и хорей...* — Неясно, что Белый назвал «неявными спондеями и хорейми», термин в его сочинениях не повторяется; возможно, речь о стопах, которые образовали бы служебные слова (проклитики), если учитывать их как ударные.

С. 232. *Мелодии* — «мелодия» в «Символизме», с одной стороны, понималась как «сочетание фигур» (с. 317–319), с другой, как сочетание более шести строк «с ускорениями» (с. 320–321, 327, 335–341 и далее); Кружок в дальнейшем спорил об определении и понимании «мелодии» (см. ниже, заседание 22 ноября); в его итоговом документе «К будущему учебнику ритма» название «фигуры» оставлено только за 2-строчными «фигурами», а с 3-х строк начинаются «мелодии» («К будущему учебнику ритма», ст. 6, § 7; см. с. 254). Причина — в замечании Баранова-Рема на заседании 22 ноября: длина «фигуры» в принципе не ограничена — но нужно понятие, выражающее отношение соседних строк.

*Паузной форме «а» на ней.* — При пропуске ударения в русском ямбе образуется три безударных слога подряд; если словораздел приходится перед первым из них, Белый называл это «паузой формой „а“», если перед вторым — «b», перед третьим — «с», перед следующим ударным — «d»; если в промежутке оказывались безударные служебные слова, паузная форма считалась «нечистой» и обозначалась как «е».

Следует отметить, что в «Символизме», на странице 404, в начале, в первом определении «паузных форм», по оп-

лошности автора или издательства паузные формы «а», «b», «с», «d» перечислены в обратном порядке («d» названа «а», «с» — «b» и т.д.), однако уже примеры внизу страницы (не говоря о всех остальных материалах) дают убедиться, что Белый называл их тогда так же, как здесь. Однако, вероятно из-за этой ошибки, Кружок, составляя свод правил «К будущему учебнику ритма» и пытаясь быть пунктуальным, также поначалу присвоил им буквенные обозначения в обратном порядке (так и в изднии 1981 г., с. 123; затем в гранках исправлено, ср. с. 257).

*Пример: для 4-й стопы у Пушкина...* — Схема срисована в протоколах очень бегло, точные численные показатели, которые приводил докладчик, по ней установить нельзя.

С. 234. *В гиератических местах* — т.е. в торжественных, приподнятых.

*Считаю их за энклитики.* — Энклитика — безударное слово, примыкающее в отношении ударения к предыдущему слову. Выработанные Кружком в итоге правила о том, что в русском языке считается энклитиками, см.: «К будущему учебнику ритма», ст. 2, § 2–4 (см. с. 254); спор об этом см. ниже, протокол собрания 16 ноября.

*Восстает против разбивания фигур ромба и параллелограмма...* — В «Символизме» для 4-стопного ямба Белый называл «ромбом» фигуру на 3-х строках, из которых первая имеет пропуск ударения на 2-й стопе, вторая на 1-й и 3-ей, третья на 2-й (М., 1910. С. 305), а «параллелограммом» фигуру на 3-х строках, из которых первая имеет пропуск ударения на 3-й стопе, вторая на 1-й и 3-ей, третья на 1-й, или наоборот (первая на 1-й, вторая на 1-й и 3-ей, третья на 3-ей; с. 313). Здесь, как явствует из ответа Белого и из описания параллелограмма ниже, в списке фигур, в это время, для 5 и 6-стопного ямба, Белый и Кружок называли «параллелограммом» уже другую, двустрочную фигуру. О том, что для 5 и 6-стопного ямба Кружок считал «ромбом», данных не сохранилось. Вероятно, Шенрок говорит о старых, трехстрочных «ромбах» и «параллелограммах» (тогда ясно, почему предлагалось их разбить — Кружок в конце концов отказался от трехстрочных «фигур»).

С. 235. *Просить у А.А. Баранова прочесть реферат в кружке на эту тему* — на следующем заседании реферат не состо-

ялся, — см. письмо Баранова Белому от 21 октября: «Глубокоуважаемый Борис Николаевич! На последнем заседании секции экспериментальной эстетики Вы пожелали, чтобы я сделал в воскресенье, 24-го, сообщение о моем методе обработки графических изображений ритма. К моему величайшему сожалению, я не могу выполнить данного тогда обещания вследствие болезни, которая должна удерживать меня дома около недели. По миновании этого срока мое время будет всецело в Вашем распоряжении» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 9. Ед. хр. 6). Доклад состоялся 8 ноября (см. ниже).

*Следующее заседание 11-го октября... обсудить в заседании 18-го октября...* — Эти заседания, насколько можно судить, не состоялись. Чтению примеров, запланированному на 18-ое, были посвящены заседания 25 октября и 2 ноября (см. соответствующие протоколы). К заседанию, назначенному на 11-ое, на котором должны были обсуждать классификацию паузных форм, Пяст отправил Белому письмо с принципом их классификации («предлагаю, и даже настаиваю, рассмотреть сию таблицу в сегодняшнем собрании»; ОР РГБ. Ф. 25. К. 21. Ед. хр. 36. Л. 1). Однако к вопросу о классификации паузных форм Кружок вернулся только 9 и 16 ноября (см. соответствующие протоколы).

С. 237. *Квадрат* — нарисованный в протоколе чертеж — не «квадрат», в нем как бы подразумеваются (обозначены точками) все возможные в 5-стопном (хотя речь идет о 6-стопном) ямбе «квадраты» (поскольку отмечены ускорения на всех возможных стопах). Об утвержденном в конце концов Кружком понятии «прямоугольника или квадрата» (см.: «К будущему учебнику ритма», ст. 6, § 7; см. с. 259). В 6-стопном ямбе возможны «прямоугольники»:


- а) шириной 5 стоп («ускорение» в стопах 1–5 одной строки и 1–5 другой);
- б) 4 стопы (1–4 и 2–5);
- в) 3 стопы (1–3, 2–4, 3–5);
- г) 2 стопы (1–2, 2–3, 3–4, 4–5).

*Прям<оугольный> т<реугольник>... 16 ф<орм>* — в соответствии с чертежами ниже, а также с итоговыми правилами Кружка (см.: К будущему учебнику ритма. С. 126–127; ст. 6, § 7) эти цифры можно истолковать следующим образом. 4-й тип «прямоугольных треугольников», насчи-



тывающий 16 форм — это такие треугольники, в которых расстояние между ускорениями одной строки — одна



стопа. Например:  — 4 треугольника; если чертеж перевернуть по горизонтали, а потом оба, исходный и полученный, перевернуть еще по вертикали, получится 16 непересекающихся форм. Далее в протоколе используется описанный принцип «экономии чертежей», при котором подразумевается их двойное переворачивание.

*Крыши, 3 типа* — рядом еще один чертеж «крыш», ошибочный (словно протоколировавший заседание не сразу сориентировался).

Чертеж показывает крыши одного типа, с максимальным расстоянием между ускорениями (4 стопы). Его можно перевернуть по вертикали, и будет ясно, что таких крыш 6 форм (переворот по горизонтали тут излишен, он не даст новых форм). Другой тип крыш — с расстоянием между ускорениями три стопы (2/1–4, 3/1–4, 3/2–5, 4/2–5 на первом чертеже; вместе с перевернутыми по вертикали — 8 форм); третий тип — с расстоянием между ускорениями 2 стопы (2/1–3, 3/2–4, 4/3–5 на первом чертеже; вместе с перевернутыми по вертикали — 6 форм).

*Трапеции, 6 родов* — имеются в виду следующие трапеции:

- 1-й тип — трапеции с прямоугольным торцом, максимальное расстояние между ускорениями в обеих строках, т.е. 3 стопы в одной и 4 в другой; на первом чертеже — трапеция 1–4/1–5; чертеж можно перевернуть 4 раза, итого 4 формы;

- 2 тип — трапеции с прямоугольным торцом, расстояние между ускорениями 2 стопы в одной строке и 3 в другой; на чертеже — трапеции 1–3/1–4 и 2–4/2–5; с четырьмя переворотами — 8 форм;

- 3 тип — трапеции с прямоугольным торцом, между ускорениями 2 стопы и 4 стопы; на чертеже — трапеция 1–3/1–5; с четырьмя переворотами — 4 формы;

- 4 тип — трапеции с прямоугольным и с косоугольным торцом, с расстоянием между ускорениями 1 стопы и 4 стоп; на чертеже трапеции 1–2/1–5, 2–3/1–5; с четырьмя переворотами — 8 форм;

▪ 5 тип — трапеции с прямоугольным торцом, между ускорениями 1 стопа и 3 стопы; на чертеже — трапеции 1–2/1–3, 2–3/2–4, 3–4/3–5; с четырьмя перевернутыми — 12 форм;

▪ 6 равнобедренные трапеции, с расстоянием между ускорениями 1 стопа и 3 стопы (трапеции 2–3/1–4 и 3–4/2–5) или 2 стопы и 4 стопы (трапеция 2–4/1–5); перевернуть этот ряд можно только по горизонтали, итого 6 форм.

*Параллелограмм, 3 рода* — первый тип параллелограмма — самый длинный (с ускорениями 1-й и 4-й стоп одной строки и 2-й и 5-й второй или наоборот, итого 2 формы); второй тип — короче (1–3/2–4, 2–4/3–5 и два перевернутых, итого 4 формы); третий тип — самые короткие (1–2/2–3, 2–3/3–4, 3–4/4–5 и три перевернутых, итого шесть форм). Не названы в числе параллелограммов фигуры 1–3/3–5 и обратная.

На параллелограмме кончаются двустрочные фигуры, хотя пропущен «косоугольный треугольник», добавленный в «К будущему учебнику ритма». Следующие далее фигуры на трех и более строках Кружок впоследствии ликвидировал, причислив к «мелодиям».

Речь идет не о той фигуре «параллелограмма», о которой говорилось в «Символизме» (см. выше, комм. к с. 234).

*Остр<ый> угол, 4 рода* — имеются в виду острые углы:

- 1-й тип: 1/5/1 и обратный (2 формы);
- 2-й тип: 1/4/1, 2/5/2 и обратные (4 формы);
- 3-й тип: 1/3/1, 2/4/2, 3/5/3 и обратные (6 форм);
- 4-й тип: 1/2/1, 2/3/2, 3/4/3, 4/5/4 и обратные (8 форм).

*Косой угол... 12 форм.* — При подсчете числа «форм» имеется в виду, что начерченная фигура переворачивается по горизонтали (число начерченных форм удваивается) и по вертикали (еще раз удваивается). То же самое ниже, относительно числа форм «корзины смешанного типа»; при повороте по вертикали и по горизонтали «косой линии» получается одно и то же.

В спешном черновом протоколе не все чертежи дорисованы.

С. 238. *Корзина, 4 рода* — имеются в виду следующие корзины:

- 1-й тип: 1/5/5/1 и обратная (2 формы);
- 2-й тип: 1/4/4/1, 2/5/5/2 и обратные (4 формы);
- 3-й тип: 1/3/3/1, 2/4/4/2, 3/5/5/3 и обратные (6 форм);

■ 4-й тип: 1/2/2/1, 2/3/3/2, 3/4/4/3, 4/5/5/4 и обратные (8 форм).

*Косая линия на 4 строках* — 4 формы — четырехстрочные косые линии: 1/2/3/4, 2/3/4/5 и обратные (итого 4 формы).

*Кос<ая> лин<ия> на 5 стр<оках>* — 2 ф<ормы> — пятистрочные косые линии: 1/2/3/4/5 и обратная.

С. 238–239. *Роковое влияние паузной формы...* «землетрясение». — Имеется в виду, что строки с «ускорением» на 3-ей стопе звучат совсем по-разному в зависимости от паузной формы на ускорении; разница сильнее, чем у строк с ускорением на другой стопе.

С. 239. *Рачинский* — Григорий Алексеевич Рачинский (1859–1939), литератор, переводчик, председатель Московского Религиозно-философского Общества; близкий знакомый Андрея Белого, который часто гостил в Бобровке, имении сестры Рачинского, в 1909–1910 гг. Рачинский был близок кругу «Мусажета», принимал участие в мусажетовской «Антологии»; однако его непосредственное участие в работе «ритмистов» кажется малозначительным.

*Скала allegro* — «скала» (ит. scala) значит не столько «шкала», сколько «лестница», «градация»: строки с «ускорением» 1-й стопы звучат более allegro, чем 4-й, а те — чем прочие.

«*И милостив и долготерпелив*» — строка из «Бориса Годунова» А.С. Пушкина.

С. 242. «*Бегут неверные немые тени, / Высокий внятен колокольный звон*»... — А.А. Блок, стихотворение «Бегут неверные дневные тени...» (1902 г.). Вторая строка приведена, как в рукописи (у Блока: «Высок и внятен колокольный зов»).

*В Московской эстетике...* — «Общество свободной эстетики» существовало в Москве в 1907–1917 гг. Белый описывал его в воспоминаниях (*Белый Андрей*. Между двух революций. Л., 1934. С. 218) и в драме «Москва».

*По поводу статьи В.Я. Брюсова...* — Брюсов В.Я. Об одном вопросе ритма (по поводу книги Андрея Белого «Символизм») // Аполлон. 1910. № 11; ответ был составлен, но не издан тогда в «Мусажете»; опубликован: *Белый Андрей*. К вопросу о ритме / Публ. С. Гречишкина, А. Лаврова // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 112–118.

С. 243. *Чертеж ускорений Пушкина, Баратынского, Тютчева...* — Несмотря на пояснительные стрелки, непонятно, какая из кривых на чертеже описывает Тютчева, а какая Боратынского, но создается впечатление, что Боратынского — та, которая в «угле Х» выше.

А.А. Баранов излагает принципы своего метода. — На таблице ниже горизонтальные ряды обозначают строки (три точки — три возможных места «ускорения»), цифры рядом с ними — коэффициент, который по предложенной Барановым формуле  $n - 1/n$  выводится для ритмической вариации, повторяющей уже бывшую в стихотворении. Если она была предыдущей, коэффициент —  $1/2$  (потому что «n» — число между одинаковыми ритмическими вариациями, считая обе строки, т.е. для следующей строки это 2). Для следующей строки подразумевается цифра  $2/3$ , потом  $3/4$  и т.д.).

С. 244. *Игъварил... штобы всъуночь* — используется фонетическая транскрипция русского («ъ» — редуцированный гласный, «j» — йот).

С. 245. «Примеры паузных форм» — таблица на отдельном листе другим почерком, тщательно оформлена. Заголовок дан издателями по смыслу.

*Хоть и не без...* — «Хоть и не без предубежденья», строка из стихотворения «Свадьба» Андрея Белого («Пепел»).

*Вот и фонтан...* — «Вот и фонтан; она сюда придет», строка из «Бориса Годунова» А.С. Пушкина.

*И не успев...* — «И не успев наделать важных бед», строка А.С. Пушкина из «Домика в Коломне».

*Тебе не до меня...* — «Тебе не до меня. Ах, Моцарт, Моцарт!», строка А.С. Пушкина из «Моцарта и Сальери».

*Подумай, сын, ты о царях великих...* — А.С. Пушкин, «Борис Годунов».

*Земля мертва — пройдут и не ответят...* — Андрей Белый, «Разуверенье» (1907, 1921).

*В чем предо мной виновны вы?* — А.С. Пушкин, «Каменный гость».

*Вас должен я, когда уже на жизнь...* — А.С. Пушкин, «Каменный гость».

*Давно или недавно — сам не знаю...* — А.С. Пушкин, «Каменный гость».

*Лощить паркет или скакать верхом...* — А.С. Пушкин, «Домик в Коломне».

*Пал ниц, и проливал...* — «Пал ниц, и проливал потоки слез», строка Андрея Белого из стихотворения «Таинство» («Золото в лазури»).

*Я скрыл лицо, и проходили годы...* — А.А. Блок, «Я их хранил в приделе Иоанна...» («Распутья»).

*И Музы дань свою мне принесут...* — А.С. Пушкин, «Скупой рыцарь».

*Она стояла на коленях...* — «Она стояла на коленях, воя», строка А.С. Пушкина из «Скупого рыцаря».

*С небес звезда срывалась за звездою...* — С.М. Соловьев, «Коснись рукой до струн, презренных светом...».

*Не ведая ни жалости, ни гнева...* — А.С. Пушкин, «Борис Годунов».

*И в первый раз смиренно перед ней...* — А.С. Пушкин, «Каменный гость».

*Она меня не видит — и не надо...* — А.А. Блок, «Озеро» («Вольные мысли»).

*Тут ряд годов передо мной открылся...* — Андрей Белый, «Уж этот сон мне снился» («Золото в лазури»).

*Клас<сификация> Пяста...* — Изложена в сохранившемся письме Белому от 10 октября:

«В приводимой Таблице паузной формы я попробовал упразднить всю эту грудку форм „e“, руководясь тем замеченным в „Символизме“ (404) обстоятельством, что „данные e бывают похожи на a“ (или на „b“, или на „c“, или на „d“). Я свожу их к „a“, „b“, „c“ или „d“, сообразно тому, энклитичны или проклитичны короткие атонные слова. Таким образом, получается сразу действительная физиономия паузных форм, и отдельного пересмотра разнообразных „e“ определение конкретного ритма не требует (как это сделано в „Символизме“, стр. 404–405 и понадобилось бы для нас всегда из-за безличности этой самой „e“).

Работа упрощается, и вместе выясняется, ибо благодаря значкам (I, II, III и т.п.) отмечаются и малейшие индивидуальности паузной формы, которые можно принимать или не принимать к расчету — по желанию.

В такой работе как наша, не правда ли, менее всего ценна индивидуальность работы, а наиболее — налаженность и согласность. Поэтому, предлагаю, и даже настаиваю, рассмотреть сию таблицу в сегодняшнем собрании. В ней, как видите, содержится и изъяснение спорных форм в начале стиха:

и побежал	[—   ∪   ∪ ∪ —],	что есть a <sup>i</sup> ;
	фак. прокл.	
он говорит	[—   ∪̄   ∪ ∪ —],	что есть b <sup>ii</sup> ,
	фак. энкл.	

ибо совершенно ясно, что „он“ — энклитика по отношению к *факультативному „до-первому“*, долженствующему быть ударным, слогу (как высказывались в прошлый понедельник), (это математически верно, ибо к этому предположению приходится прибегать *всякий раз*, когда речь идет о применении паузной формы к ускорению на 1-й стопе (к предположению „до-первого“ ударного слога).

Прилагаемую Таблицу называю примерной, ибо она не исчерпывает всех возможных паузных форм, но принцип „главной паузы“ (означенной много резче), коей соответствует характерная буква „a“, „b“, „c“, „d“, и побочных, которым соответствует приписная буква „abc“, „bd“ и т.д., позволяет строить сколько угодно новых обозначений без опасения разногласия между исследователями. Поэтому, рекомендую, *так сказать, утвердить эту Таблицу навсегда* и именно во *втором* обозначении, которое у меня внутри столбика, сделанного красным карандашом. Она приведет к тому, что истинная физиономия паузных форм будет ясна с первого же подсчета — 1); что количество *замедлений на месте ускорений, которые не могут* не попасть в «испорченную каким-либо значком» лите́ру — возможно будет выяснять без помощи текста, а лишь из сравнения графической таблицы с графюю паузных форм, — 2); наконец, будут выяснены все детали этих систем паузных форм, будет более изучена индивидуальность поэта с этой стороны, — 3).

<...>

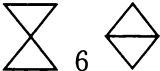

**Примерная таблица  
паузных форм**

	<i>Форма</i>	<i>Возможное означ.</i>	<i>Иное означ.</i>	<i>Примеры</i>
I	— — — — —	(a)	(a)	
II	— — — — — (прокл.)	(a <sub>1</sub> )	(a <sub>b</sub> )	<i>и все их ополчение столпилось</i>
III	— — — — — (прокл.)	(a <sup>II</sup> )	(a <sub>bc</sub> )	<i>и степь и ночь и при луне</i>
IV	— — — — — (прокл.)	(a <sup>III</sup> )	(a <sub>c</sub> )	<i>но нет, перед другим</i>
V	— — — — —	(b)	(b)	
VI	— — — — — (прокл.)	(b <sup>I</sup> )	(b <sub>d</sub> )	<i>еврейский город перед силой вражьей</i>
VII	— — — — — (прокл.)	(b <sup>II</sup> )	(b <sub>c</sub> )	<i>и вот уж тридцать и четыре дня</i>
VIII	— — — — — (энкл.)	(b <sup>III</sup> )	(b <sub>a</sub> )	<i>и вот он говорит...</i>
IX	— — — — —	(c)	(c)	
X	— — — — — (прокл.)	(c <sup>I</sup> )	(c <sub>d</sub> )	<i>под тягостный, но общий всем ярем</i>
XI	— — — — — (энкл.)	(c <sup>II</sup> )	(c <sub>a</sub> )	<i>и нет ему спасенья, и погубит</i>
XII	— — — — —	(d)	(d)	
XIII	— — — — — (энкл.)	(d <sup>I</sup> )	(d <sub>c</sub> )	<i>и выскочил он здрав и невредим</i>

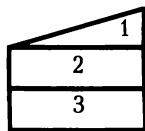
Желающие могут добавить, например, a<sup>III</sup> или a<sub>bd</sub> (*но перед идолами света*); принцип второго обозначения позволяет каждому делать добавление к таблице без опасения разойтись с остальными» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 21. Ед. хр. 36. Л. 1–2).

В «Между двух революций» (глава V, главка «Ритмический кружок») Белый так описывает участие Пяста: «более всего времени заняла проблема выработки номенклатуры в связи с паузными формами <...>; здесь наши работы сов-

пали с предложением поэта Пяста, заработавшего отдельно над теми же проблемами в Петербурге; вопрос шел о том, что четыре типа промежутков, в свою очередь, подразделяются на чисто-звучащие и нечисто-звучащие (так сказать, на изобразимые целыми числами и дробными); в моем „Символизме“ все нечисто-звучащие промежутки были отнесены к паузной форме „e“ (согласно номенклатуре „Символизма“); эту формулу мы уничтожили уточнением первых четырех („a“, „b“, „c“, „d“); в результате — шестнадцать паузных модификаций, исчерпывающих все паузные нюансы строки; <...> до десяти заседаний было посвящено принципу записи паузы <...> уже осенью девятьсот десятого года принцип записи, скоро сжатый в параграфы литографированного учебничка ритмики, оформился...».

С. 248.  6  4 — чертежи подразумевают, что при соединении двух «крыш», «прямой» и «опрокинутой», образуются также два «острых угла».

С. 249. *Станевич уезжает. Берет на праздники работу по Лермонтову...* — После этого Станевич писала Ахрамовичу (ОР РГБ. Ф. 25. К. 33. Ед. хр. 15); в письме, в частности, говорится: «Присылаю Брюсова и, самое позднее через два дня, — Лермонтова»; далее идет вопрос о различии чистых и нечистых фигур: «я не знаю, как их различить: будут ли чистыми те фигуры, у которых ни одна сторона не является общей с другими фигурами? И при счете чистых и нечистых в подобном соединении:



нужно ли считать № 1 за чистую или 2, или 3? Может быть, Вы напишете мне точное определение, положенное в основу их разграничения? Потом любопытно знать, в каком отношении эти графы могут быть характерными: ведь большое количество нечистых фигур указывает на обилие длинных мелодий, и существует некоторый предел, доходя до которого, они неизбежно переходят в нечистые, соеди-



няясь и образуя мелодии. Если для Вас почему-то составит затруднение ответить мне, то пожалуйста, скажите ответ Ал. Ал. Баранову, он мне напишет».

*Установлен принцип соединения по периферии.* — Например, принятая Кружком фигура «параллелограмма» (типа 2–3/3–4) образуется только при соединении мест «ускорений» «по периферии» и не получалась бы, если соединить третью стопу первой строки с третьей второй.

*Протокол последнего (в 1910/11 академическом) году собрания ритмического кружка.* — О том, что было между предыдущим заседанием и этим, можно судить по письмам Белому Ахрамовича, Дурылина и Боброва. Из писем ясно также, как было принято решение о составлении «vademecum ритмиста» и кто конкретно над ним работал (понятна роль Сидорова, Дурылина и Шенрока).

Заседание состоялось 17 января, как следует из письма Ахрамовича от этого числа:

«...после Вашего отъезда туго и малоллюдно собирался кружок раза два, а там подошли и святки. Работ на праздники набрали члены Кружка целую гору, и я заранее усумнился в исполнении столь больших и сложных заданий. Значительно был пополнен список поэтов, так что на одного ритмиста приходилось по нескольку тысяч стихов. На святках должна была собираться комиссия для выработки формы статистического листа и для разрешения целого ряда недоумений при графической записи шестистопного ямба.

Но вот прошли праздники, а из ритмистов никто в „Мусгаге“ и не побывал.

Наконец, на днях получил я от Сидорова письмо, в котором он просит меня разрешения собраться в понедельник, 17-го января, в „Мусгаге“ для совещания по ряду *очень важных* дел кружка.

<...>

И вот сегодня, часам к 9 (вместо 7) собрались Чеботаревская, Дурылин, Сидоров, Анисимов, Ларионов и еще один (фамилии не помню).

Сначала шло немного туго, и мне пришлось предложить им ряд мер, чтобы сохранить существование Кружка. В конце неприятное чувство разлада исчезло, и мы сообща и дружно выработали, чему следуют пункты:

1) Отсутствие точных законов графической записи ритма крайне тормозит работу, каждый действует по своему крайнему разумению, которое чаще всего не совпадает с разумением другого; получаются очень субъективные схемы, и всякая случайно открытая ошибка в методе заставляет всю работу делать заново (Дурылину пришлось два раза заново переделывать запись 10.000 стихов).

2) Подлежит самому тщательному и совместному обследованию вопрос о цезурах, дабы Брюсов не мог бросать нам (правда, неосновательных и ошибочных в данном случае) упреков в небрежении этим существенным элементом ритма.

3) Необходимо пересмотреть нашу оценку фигур при установлении отношения числа ускорений к числу фигур — вот здесь каждая фигура оценивается в 1, тогда как квадрат, например, далеко не равноценен острому углу.

Поднят был еще целый ряд вопросов о причинах медлительности нашей работы (их я не буду касаться, потому что и Вам они не новы), и вот к чему пришли, наконец, собравшиеся, приняв решение в моей редакции.

Кружок ставит своей ближайшей насущной задачей выработку точного канона для работы над анализом ритма. Пункт за пунктом, глава за главой, вырабатываются точные и неуклонные законы записи. Когда получится, наконец, таковой свод законов, — „*vademecum* ритмиста“ — тогда не трудно будет выполнить уже чисто механическую задачу записи.

Цифровой подсчет ритмич. записей делает, в целях единообразия и бесконечно сложного вопроса о фигурах, не сам работавший над поэтом, а комиссия. Таким образом все нарушения решаются гуртом, и не будет бесконечных споров о необходимости той или иной рубрики.

Ближайшее собрание назначено на следующий понедельник, и на нем мы начнем свою работу над паузными формами. Доклад сделает Дурылин — Шенрок в качестве официального оппонента, а члены Кружка обязаны представить случаи сомнения и недоумения (в примерах) при выполнении своей старой ритмической работы. Кроме того, Сидоров попытается составить словарик энклитик и проклитик (опять-таки с рядом примеров)» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 8. Ед. хр. 19).

27 января Белому писал Бобров:

«У наших главных ритмиков: Сидоров, Шенрок и т.д. заготовлена масса законопроектов — их будут рассматривать в следующий понедельник. Вводится довольно много нового — результат будет несколько печальный — придется снова переделывать все чертежи» (ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 10. Ед. хр. 2).

Что обсуждения работы над *vademecum* шли именно по понедельникам, следует также из письма Дурылина от 15 февраля:

«На первый взгляд, если со стороны посмотреть на наши работы по ритму, результаты их могут показаться печальными: число работающих, сравнительно с началом осени, уменьшилось, статистический лист по 5 ст. ямбу не сведен, а, значит, не написаны и комментирующие его статьи, к 6-му ямбу не приступлено и т.д. Все это так.

И все же, мне кажется, результаты нашей работы вовсе не печальны. У работы нашей есть одно свойство — если хотите, недостаток, если хотите, достоинство: ее *медленность*. С нее и начну. Причины ее и внешние и внутренние: в последних, по-моему, как это ни парадоксально, все значение и достоинство нашей работы. Внешние причины: малочисленность кружка, обремененность некоторых из его членов другими работами, месяц рождественских каникул и т.д. Внутренние — в самом существе работы.

Весною, при начале работы, она нам казалась очень нетрудной и, главное, несложной; теперь она нам представляется совсем иной. Вы помните, как докучали мы Вам всевозможными недоуменными колебаниями относительно множества вопросов; как бесконечно перерешались судьбы „a“, „b“, „c“, „d“, как уничтожено было «e», как тревожила Сергея Владимировича участь проклитик и энклитик, как враждовали чистые и нечистые паузные формы, как разноречили мнения об оценке фигур и их значения, учета, исчисления и т.п.

Как увидите, все это продолжается и ныне: разумеется, не буквально *все это*.

Причина проистекающей отсюда медлительности работы — прежде всего в том, что Ваш метод, никем и ничем не поколебленный в своих основаниях, создавался Вами

на рассмотрении и изучении размера наименее сложного — 4-ст. ямба. В 4-м ямбе ускоряемы могут быть лишь 2 стопы в строке; отсюда — большая ограниченность возможных в нем модуляций, несложность фигур (отсутствие, напр<имер>, спорных в смысле оценки и учета фигур, образованных строками с 3 ускорениями, не редкими в 5-м ямбе), простота мелодии, узость амплитуды ритмических колебаний, отсутствие цезуры и ее влияния на ритм и т.п. Все это привело к тому, что Ваша книга не предусмотрела и не могла предусмотреть всех возможных затруднений, редких в 4-ст. ямбе, но столь чистых в более сложных размерах; укажу, напр<имер>, что вопрос об энклитичности и проклитичности некоторых слов, столь, оказывается, важный для суждения о ритме, Вами не был вовсе затронут в «Символизме». Можно сравнить 4-й ямб с черепом малайца, 5-ст-ый — монгола, 6-ст-ый — европейца; Ваша антропология создавалась на прекрасном изучении черепов малайцев; нам пришлось применить ее — к черепам более сложным — и она оказалась не вполне их охватывающей и объясняющей, хотя сущность ее и основной прием изучения непоколеблен и глубоко верен.

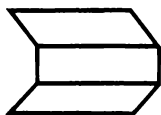
Укажу Вам на некоторые их тех недоумений и вопросов, которые возникли после вашего ответа.

1) *Цезуры*. Отмечая цезуры, мы не ведем им статистику и не учитываем их ритмического влияния. Это справедливо для 4-ст. ямба, но для 5 и особенно 6-ст-го — это пробел очень значительный. А.А. Сидоров справедливо заметил, что «цезура безусловно важная составная *часть ритма*. По одной цезуре можно уже определить его богатство». Это подтверждается моими наблюдениями над Жуковским. У Ж<уковско>го 1-го периода, при господстве рифмованного 5-ст. ямба, цезура чрезвычайно бедна (сплошь после 2 стопы) — беден сравнительно и ритм; у Ж<уковско>го 2 периода, при господстве белого 5-ст. ямба, цезура необычайно бедна (сплошь после 2 стопы) беден (сравнительно) и ритм; у Ж<уковско>го 2 периода, при господстве белого 5-ст. ямба, цезура весьма богата и разнообразна: очень богат и ритм. Консервативная цезура как бы оледеняет ритм. Революция цезуры есть видно эпизод в ритмической истории русской поэзии.

В виду этого мы решили уделить больше внимания вопросу о цезуре и вести статистику цезур. Все это требует, конечно, предварительной основательной разработки вопроса о цезуре.

2) *Оценка фигур*. Всякую фигуру мы принимаем доселе равной 1: так, чтобы узнать отношение числа ускорений к числу фигур, мы делили первое на второе. Между тем — это *коренная* ошибка. Неужели, в самом деле, ритмически равноценны и должны быть оцениваемы одною и тою же 1 — гармонически стройный квадрат и туманный, расплывчатый, зыбкий острый угол? Первый образован 4 ускорениями на 2 строках, 2-й — 3-мя на 3-х: явно, что не могут они быть ритмически тождественны, а при однообразной оценке единицей это так и есть. В «Символизме» сделаны опыты иной системы оценки на примерах из «Руслана». По какому-то досадному недоразумению мы позабыли все об этом и сделали крупнейшую ошибку в важнейшей из наших общих рубрик.

3) *Мелодии*. Здесь мы не избыли существеннейшей ошибки. Мы признаем мелодией ритмическую прямую, составленную из одних точек, — скажем, на 2 стопе, — но тянущуюся на протяжении 10 строк, тогда как мелодия на 4 строках (рис.1) — для нас не мелодия.



Между тем ритмическая каланча первого типа может быть рассматриваема вовсе не как мелодия, а как новый, отколовшийся от ямба размер, проводимый с удивительным постоянством: если я напишу стихотворенье в 20 строк сплошь с одними только ускорениями на 2 стопы, не вправе ли я рассматривать его, как стих-ие, написанное (другое было, удачно ли) комбинацией размеров — ямба и пиррихия.

В минувшую среду в «Мусагете» был реферат С.М. Соловьева о Дельвиге; после реферата мне довелось беседовать с Вяч. И. Ивановым о ритме. Вяч<еслав> Ив<анови>ч указывает, что мелодия в стихе создается не одними ускорениями, но и замедлениями, и даже чисто метрическими строками.

Я думаю, что Вяч. И. в значительной степени прав: если ритмическое накопление богатств ускорения не разрешается мигом спокойной уверенной гармоничностью звучного чистого метра — это богатство является почти недостатком, злоупотреблением; вот почему Пушкин, напр<имер>, так богат и прекрасен совершенной гармонией между порывом, нежностью и звучностью ритмической мелодии — и спокойной, величавой уверчивостью (*sic*) чистого метра. Я бы сравнил в некоторых случаях метрическую пушкинскую строку с аккордом медных, разрушающих тревогу порывистых модуляций струнных в оркестре. Вопросу о мелодии мы должны посвятить особенно много внимания; иначе Городецкий, протянувший каланчу в 20 строк, окажется мелодичнее Пушкина, дающего сложнейшие мелодические ходы в 3–4–5 строк, но прерывающего их метрическими строками.

У меня есть еще соображения по этому поводу, которые при случае сообщу Вам.

4) *Вопрос об энклитиках и проклитиках.* Этот злополучный вопрос теперь уже нами решен. А.А. Сидоров, разработав его, составил строго определенные правила о том, что считать энкл<итиками> и прокл<итиками>. Их роль очень значительна в ритме; от того, энклитично, или нет, напр<имер>, местоимение «я», — зависит и решение вопроса, есть или нет ускоренье.

Все это, и еще многое, побудило нас, чтобы не переделывать в 4-й раз наши чертежи (а 3 раза мы их уже переделывали), отложить пока работу над статистич<еским> листом, заняться выработкой своего рода *учебника ритма*, т.е. маленького свода всех правил работы над ритмом, добытых нами с таким трудом, с указанием всех исключений, затрудн<ительных> случаев, примеров и т.п. Учебник этот составляется совместно, на заседаниях, но первоначальная редакция отдельных частей вырабатывается кем-нибудь одним, затем, по обсуждении, принимается окончат<ельная> редакция. Когда (очень скоро) учебник будет закончен, он будет размножен и роздан всем для неукоснительного руководства, и первому послан Вам. Благодаря ему явится возможность привлекать новых членов, ибо теперь мы не можем ввести их в усложнившийся метод работы. Ибо «Символизм» уже не дает о нем полного понятия.

Отдельные лица Кружка ведут самостоятельную работу над другими вопросами экспериментального изучения поэзии: Бобров занимается анапестом, Шенрок — словесной инструментальной, я — (немного) гекзаметром.

Собираемся по понедельникам.

Я думаю, что наша маленькая группа достаточно сплочена и объединена для долгого продолжения нашей работы; думаю, что трудности ее и проистекающая отсюда медленность неизбежны, ибо мы ведь применяем наш метод — и одновременно исправляем, выполняем и видоизменяем его; думаю также, что такая медленность работы в *первое время ее* есть залог ее прочности и достоверности для будущего; далее думаю, что, покончив с этой неизбежной черной работой сомнений и переделок, затрудняемый тем, что Вас нет с нами, и нет Ваших острых наблюдений, мы уже будем в состоянии продолжать ее с несравненно большею скоростью; наконец, полагаю, что мы ни в чем не изменили нашему горячему желанию работать с Вами во имя Вас и Вашей прекрасной и плодотворной мысли.

Все шлем Вам самый горячий и дружеский привет.

Очень был бы рад Вашему ответу на это письмо: это была бы некоторая *arrogatio* нашим ритмическим вольностям.

Пришлете ли Вы нам Пушкина, Баратынского, Тютчева?» (ОР РГБ. Ф. 25. К. 15. Ед. хр. 5. Л. 1–3 об).

*С.П. Бобров* — Сергей Павлович Бобров (1889–1971), поэт, стиховед, математик, участник литературного движения футуризма, один из основателей группы «Лирика» и издательства «Центрифуга». Недолгое время был участником Ритмического кружка; печатался в «Трудах и днях» (см. о нем: Письма С.П. Боброва к Андрею Белому 1909–1912 гг. / Вступ. ст., публ., коммент. К.Ю. Постоутенко // Лица. Биографический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 113–169).

С. 250. *Ю.П. Анисимов* — Юлиан Павлович Анисимов (1886–1940), поэт, переводчик, искусствовед, художник; был женат на поэтессе и антропософке В. Станевич (см. о ней выше). Вместе с Б. Пастернаком, С. Дурылиным, Б. Садовским и С. Бобровым и Т. Буткевич посещал собрания «Сердарда» в 1908 г. В 1909–1910 гг. слушал лекции по философии в Сорбонне. Участвовал в Ритмическом

кружке и в одном из московских антропософских кружков по чтению произведений Штейнера. В 1913 г. издал книгу переводов из Р.М. Рильке (*Азадовский К.М.* Вячеслав Иванов и Рильке: два ракурса // *Русская литература*. СПб., 2006. № 3. С. 115–127). Вместе с Бобровым и др. основал группу «Лирика»; в 1914 г. произошел дуэльный инцидент с Пастернаком (*Кобринский А.* Пастернак и Анисимов // *Книжное обозрение*. М., 2007. № 45. С. 18). После революции служил во Всероссийской коллегии по делам музеев при Наркомпросе (1918–1927), был одним из хранителей Третьяковской галереи.

## К БУДУЩЕМУ УЧЕБНИКУ РИТМА

Материал предназначался для публикации в журнале «Труды и дни», выходившем в издательстве «Мусагет», и был доведен до гранок. В архиве «Мусагета» (ОР РГБ. Ф. 190. Оп. 55) сохранились два варианта гранок с правкой — первый (ед. хр. 7), напечатанный, как свидетельствует штамп «скоропечатни А.А. Левенсона» на первом листе, 21 января 1912 года (хранится два экземпляра), и второй (ед. хр. 8) от 22 ноября 1912 года (согласно такому же штампу). Оба варианта имеют правку, первый, январский — довольно обильную, по характеру уточняющую (при этом во второй из двух имеющихся экземпляров этого первого варианта правку переносили начисто), второй — краткую, незаконченную, полемического характера. Сохранилось январское письмо Белого Э.К. Метнеру, в котором он предлагает напечатать документ приложением ко второму номеру журнала «Труды и дни» (ОР РГБ. Ф. 167. Оп. 2. Ед. хр. 51).

Впервые издано А.В. Лавровым и С.С. Гречишкиным в: *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1981. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 119–130. В настоящем издании исправлена таблица в ст. 4, § 3 (в ней при печатании второго варианта гранок не были поняты исправления, внесенные в первый), а также изменен принятый в первом издании способ отражения правок. Правка январского варианта 1912 года внесена в текст (а изначальные чтения отмечены в комментариях). Правка Белым ноябрьского



варианта 1912 года в текст не внесена (хотя также отмечена в комментариях). Она делалась после размолвки Белого с московской редакцией «Трудов и дней» и объявления о его выходе из редакции журнала (см. объявление в: Труды и дни. 1912. № 4–5. Июль–октябрь. С. 149) и является по смыслу уже не столько правкой, сколько постановкой вопросов или даже полемическими замечаниями; правило «последней авторской воли» не подходит для нее не только по тому, что Белый не был единоличным автором этого документа (хотя был вдохновителем и руководителем коллектива авторов), но и по тому, что именно в этих замечаниях он выступает совсем не как автор или один из авторов, готовящих текст к изданию, а как полемист и теоретик, ставящий вопрос о необходимости обсуждения воззрений, лежащих в основе документа. К этому его подталкивало не слишком удачное название «Учебник ритма» и начальный параграф с определением ритма.

В первом варианте гранок документ носит название: «Учебник ритма, выработанный обществом при книгоиздательстве „Мусагет“. М., 1910–1911». Во втором мы видим название, сокращенное до «Учебник ритма». В ноябрьском варианте Белый исправляет его на «К будущему учебнику ритма», делает к первому параграфу с определением ритма обильную правку с полемическими объяснениями, а также пытается убрать всю «статью» с этим параграфом из нумерации статей, как бы вынести ее за скобки, начав нумерацию статей и параграфов со следующей статьи (об «ускорениях»), но не доводит этого намерения до конца.

Следует еще отметить, что у Белого при работе над «Ритмом как диалектикой», скорей всего, просто не было этих версий 1912 года, отосланных им в «Мусагет»; он описательно называет этот документ «регистром уточнений к „Символизму“» или просто «регистром» и цитирует другую его версию, которую сам датирует приблизительно 1910 годом, т.е. временем своего активного участия в работе Кружка, хотя, как свидетельствует письмо ему В.Ф. Ахрамовича от 17 января 1911 г. (ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 8. Ед. хр. 19), само решение о создании этого документа было принято в начале 1911-го года (конечно, в него внесены списки фигур, например, обсуждавшиеся в ходе 1910 года и сохра-

нившиеся в «протоколах»); публикуемая версия 1912 года по сравнению с цитируемой в «Ритме как диалектике» сокращена, приведена к более лапидарным формулировкам.

В качестве названия документа мы с сомнением оставляем версию «К будущему учебнику ритма», которая так же не очень удачна (и относится скорее к полемике, чем к правке). Самым точным по смыслу нам представляется обозначение, мелькающее в упомянутом письме В.Ф. Ахрамовича, рассказывающем о собрании Кружка, которое приняло решение о создании этого документа — «*Vade tecum ритмиста*», т.е. инструкция, которая всегда должна быть под рукой у участника Кружка; не «Учебник ритма», а правила его статистического обследования в русском 5-стопном ямбе.

Разрядка гранок передается курсивом.

С. 252. *Предисловие* — имеется только во втором варианте гранок; вероятно, оно было написано Белым после того, как ему присылали первый и принадлежит только ему, а не работавшим над основной частью участникам Кружка. Оно — скорее часть теоретического размышления о ритме и метре, а не часть инструкции по подсчетам.

Мы убираем ненужную запятую после «Стадия сопоставления».

С. 254. Первый параграф менял вид следующим образом:

<i>до первой правки</i>	<i>первая правка</i>	<i>вторая правка</i>
Ритм есть чередование тезисов и арсисов независимо от того, определяются ли они долготой или ударяемостью.	Ритм есть чередование повышений или понижений, независимо от того, определяются ли они долготой и краткостью или ударяемостью и неударяемостью.	Ритм, устанавливаемый условно, есть чередование повышений или понижений независимо от того, определяются ли они долготой, краткостью или ударяемостью и неударяемостью. Такое определение ритма есть рабочая, вспомогательная гипотеза, а вовсе не определение, догматически узаконенное.

Сделав вторую правку, Белый добавил объясняющее примечание: «Если авторы этого § знают, что есть ритм, то я поздравляю их: определение ритма здесь есть *недопустимая смелость*».

*Слова, соединенные дефизом, «стало-быть», «по-небу»... — Речь об орфографии того времени.*

С. 255. *«Чтобы исчезнуть в нем, спускаясь до дна»... — А.А. Фет, «Нет, даже не тогда, когда, стопой воздушной...».*

*«Швед, русский, колет, рубит, режет»... — А.С. Пушкин, «Полтава».*

*«Желт, синь, ал»... — Федор Сологуб, «Отчего боятся дети...».*

*«Дай руку мне, склонись на грудь поэта»... — М.Ю. Лермонтов, «К\*\*\*».*

*«О, первый ландыш! Из-под снега»... — А.А. Фет, «Первый ландыш».*

С. 256. *«Ты — женщина, ты — ведьмовский напиток»... — В.Я. Брюсов, «Женщине».*

*«Так, скуку для себя считая бедством главным»... — Е.А. Боратынский, «Н. И. Гнедичу».*

*«Знак Водолея надо мной»... — Эллис, «Тамплиер».*

*«Пал, оклеветанный молвой»... — М.Ю. Лермонтов, «Смерть поэта».*

*«О водомет неистоимый»... — Ф.И. Тютчев, «Фонтан».*

*«То простирая вдаль объятья»... — Б.А. Садовской, «Твои виски полузакрыты...».*

С. 257. *Применительно к двум ускоренным стопам.* — Два «ускорения» подряд в русском ямбе относительно редки, а более двух встречаются разве что в специально придуманных примерах (см., например, в «Ритме как диалектике» стих с «Навуходоносором», с. 208). Поэтому формулировки и условные обозначения, касающиеся таких случаев, если и применялись в деятельности Белого и Кружка, то нечасто, и не были привычны; в частности, ниже и в таблице схем-обозначений и в таблице примеров в гранках паузы второй ускоренной стопы обозначены против установленного правила индексом 2 вместо 1. Однако это не только естественно для человека без математических привычек («а, а<sub>2</sub>...» вместо «а, а<sub>1</sub>, а<sub>2</sub>...»), но и не создает на практике

двусмысленных обозначений (поскольку более двух «ускоренных» стоп в реальном обследовании не встретится, «правильного» «а<sub>2</sub>» никогда не потребуется). Поэтому мы оставляем этот «ошибочный» индекс.

*К следующему ударению...* — В первом варианте «к паузе».

*«Благословен грядущий день»...* — А.А. Блок, «Я понял смысл твоих стремлений...».

*«Как ангел дивной красоты»...* — А.С. Пушкин, «Я помню чудное мгновенье...».

*«Что в имени тебе моем»...* — А.С. Пушкин, «Что в имени тебе моем...».

*«Томительная ночи повесть»...* — Ф.И. Тютчев, «Бессонница».

*«Как демоны глухонемые»...* — Ф.И. Тютчев, «Ночное небо так угрюмо...».

*«Возлюбленная тишина»...* — М.В. Ломоносов, «Ода на день восшествия на всероссийский престол... Елисаветы Петровны 1747 года».

*«Над памятниками дрожат»...* — Андрей Белый, «Ночью на кладбище».

С. 258. *По их ритмическому типу... по чистоте проявления этого типа.* — В первом варианте гранок было: «по их ритмической индивидуальности... проявления этой индивидуальности», в § 5 «принцип ритмической индивидуальности» вместо «принцип классификации по ритмическому типу», в § 6 «принцип по чистоте» вместо «принцип классификации по чистоте».

*Паузы после ударяемого слога... паузы после неударяемого слога... причем слоги считаются с конца.* — Вставки, сделанные при первой правке гранок.

*Соединение двух ритмических строк...* — Во втором варианте гранок Белый вставляет: «...условно ритмических...».

*Ускорению или замедлению.* — Вставка, сделанная при первой правке гранок.

С. 259. *Фигуры (замкнутые) существуют следующие...* — В первом варианте было: «Фигуры существуют следующие (замкнутые)». «Незамкнутые» фигуры — это углы, корзины и косые линии (см. о них в протоколах Кружка, с. 237). Раздела о них в настоящем руководстве нет, т.е. на каком-то

этапе решением кружка они были упразднены и отнесены к «мелодиям длиной от 2 до 5 строк», т.е. «фигурой» было решено называть только «замкнутую фигуру» (и пояснение о «замкнутых» осталось лишним). Принцип различения «замкнутости» и «незамкнутости», как можно догадаться, в том, что линия, образующая сторону фигуры, не может пересекать линию строки («крышу» и «треугольник» можно замкнуть без этого, а «корзину» или «косой угол» — нет); не переводя на язык графики, можно сформулировать, что «фигура» возникает при более чем двух ускорениях в двух соседних строках.

С. 261. *Соединение ряда ритмических строк, не прерываемых метрическими.* — Во втором варианте гранок Белый вставляет: «...условно ритмических...», «...условно метрическими...».

*Простые и сложные подсчитываются отдельно.* — Вставка первой правки гранок.

С. 262. *Приводятся к 100...* — В первом варианте гранок вместо этого: «должны быть приведены к 100 строкам». Имеется в виду, что число, полученное из обследования  $n$  строк, должно быть заменено числом, так же относящимся к 100, как оно к  $n$  (будто для всех поэтов обследовалось равное количество строк). Попросту это называется переводом в проценты, но это понятие, вероятно, требовало разъяснения для многих участников Кружка.

## ПУШКИН И МЫ

### (Конспект к одной из лекций о Пушкине)

Печатается по рукописи, хранящейся в РГАЛИ (Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 46–67).

Является краткой версией материалов для лекции; хранящаяся там же более развернутая версия (далее в комментариях — «расширенная версия») издавалась Дж. Малмстадом (*Malmstad J.E. Silver Threads among the Gold: Andrei Belyi's Pushkin // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Edited by Boris Gasparov, Robert P. Hughes, and Irina Paperno. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1992. P. 431–482*). Кроме того, к ним приложена еще

машинописная расшифровка стенограммы (л. 2–24; с авторским заголовком: «Искалеченная и автором не правленная стенограмма лекции о Пушкине (произнесенно<й> в Гахне) / 23 стр.<, > ремингтон»; далее в комментариях — «стенограмма»). Расширенной версии предпослан лист с авторским разъяснением «План лекции о Пушкине, произнесенной 1) в «Гахне» 1925 году в феврале 2) в студии «Петрушка» в 1925 году 3) в Киеве в Коммунистическом Доме искусств в мае 1925 года / 38 стр.».

Лекция «Пушкин и мы», для которой был составлен этот текст, состоялась в Государственной Академии Художественных Наук 11 февраля 1925 г.; выступление в московской студии «Петрушка» в марте того же года упоминается в других бумагах Белого (*Белый Андрей*. «Краткие биографические записи за 1918–1927 г.» // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 98; *Белый Андрей*. Себе на память // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96; № 849). Материалы, касающиеся выступления в Киеве 3 мая 1925 года см. у Мальмстада (*Malmstad J. Silver Threads...* P. 434–436).

В «Себе на память» Белый называет все три лекции «Пушкин и мы»; в списке, который мы условно называем «Краткими биографическими записями», «Пушкин и мы» названа только лекция в ГАХН, лекция в «Петрушке» — просто «Пушкин», киевская — «Поэзия Пушкина» (хотя проспект ее в письме к Андреевской тоже озаглавлен «Пушкин и мы»); в процессе работы, как мы видим в «тезисах», мелькало и название «Слово о Пушкине». «Конспект к одной из лекций о Пушкине» — обозначение, сделанное автором *post factum*, при разборе бумаг (возможно, для сдачи в архив в 1932 году).

Устранены некоторые пунктуационные несообразности: открывающая скобка без закрывающей перед «множество тропинок — „живейших течений“», точка с запятой вместо точки в конце абзаца («...далее — к нашему времени»); недостающие знаки препинания добавлены в угловых скобках (они же отмечают раскрытые сокращения). Фамилию М.О. Гершензона Белый всегда писал через «с» вместо «з», это исправлено без оговорок.

Ссылки на шеститомное издание Пушкина в составе «Библиотеки великих писателей под редакцией С.А. Венге-

рова» (СПб., 1907–1915), послужившее, по всей вероятности, непосредственным источником большинства цитат Белого, см. у Мальмстада (*Malmstad J. Silver Threads...*).

С. 267. *Тезисы к «Слову о Пушкине»*. — В рукописи лежат перед расширенной редакцией.

С. 268. *По Достоевскому: «Быть русским: быть всечеловечным»*. — Перифраза из знаменитой «пушкинской речи» Достоевского (Дневник писателя. 1880. Август. Глава вторая. Пушкин [Очерк]. Произнесено 8 июня в заседании Общества любителей российской словесности).

*Лепетанье просвирни...* — «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (А.С. Пушкин, «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения»).

*Сказки Музы-Няни*. — Отсылка к стихотворениям Пушкина «Наперсница», «Подруга дней моих суровых...» и др. Их разбирал В.Ф. Ходасевич в вышедшей в 1924 году книге «Поэтическое хозяйство Пушкина» (главка 1, «Явления Музы»).

*Гершензон. «Станционный смотритель»*. — Статья «Станционный смотритель» входила в книгу М.О. Гершензона «Мудрость Пушкина» (М., 1919. С. 122). Гершензон был давним другом и литературным партнером Белого (об истории отношений см. вступительную статью к изданию А.В. Лавровым и Дж. Малмстадом их переписки в: *In memoriam: Историч. сб. памяти А.И. Добкина*. СПб.; Париж, 2000. С. 231–276).

*«Мчатся тучи, вьются тучи»... «страшно, страшно поневоле средь неведомых равнин»*. — Из «Бесов» Пушкина. «Мой путь уныл...» — из стихотворения Пушкина «Элегия (Безумных лет угасшее веселье...)». «Настоящее наше темно, как и прошлое наше темно, — искони, искони. Тьма сливается с тьмой, в единую ночь над единой равниной, сплошной, ледяной, гробовой — равниной русской. Здесь

еще беспредметно томился Пушкин, когда под луной он увидел, что летят над ним „бесы разные“, рассыпаются снегом, осаждаются ледяной коростой на русской действительности», — писал сам Белый в 1907 году (статья «Настоящее и будущее русской литературы», см.: *Белый Андрей*. Луг зеленый. М., 1910. С. 67). Толковал образ метели и Гершензон; в стенограмме лекции Белый пересказывает его так: «Или у того же М.О. Гершензона в характеристике описания стихотворения „Вьются тучи“, где описана метель, где бесы разные являются, указывается на биографическое происхождение этого стихотворения, описывается утомленный Пушкин, который в 30-х годах, намучившись в Москве, приезжает в деревню. И вот встает перед ним картина метели. И сопоставление эпохи, когда Пушкин писал это стихотворение, в связи с биографическими его данными, указывает нам, что это не есть только прелестная картинка, а что действительно метель и неведомые равнины — это есть тот рок, который охватывает Пушкина так, что ему делается страшно на рубеже перед вступлением в ту новую жизнь, которая однако уже не предвещает ему ничего хорошего. Он на рубеже перед этим пишет эту метель, в которую „страшно, страшно поневоле средь неведомых равнин“, и через несколько времени пишет рассказ „Метель“, где доминирующая нота рока, вся жизнь есть метель. Тут же он пишет стихотворение: „Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе грядущего волнуемое море“, и это волнуемое море грядущего слышится под так легко нарисованным образом метели» (л. 2–3).

*Гершензон и символ* — этот пункт плана так раскрывается в расширенной версии: «Мы читаем прелестное стихотворение и видим образы „бесов“; и — только; на основании знания особенностей пушкинского творчества и биографических причин, вызвавших стихотворение, Гершензон выявляет символику здесь вложенную и первоначально скрытую: „тигра“ <, > не видного в образе „леса“; здесь „лес“ — картина метели и образы бесов; а „тигр“ — идея-символ...» (л. 27). Одновременно имеется в виду ответ на рассуждения Гершензона из главки 2 «Мудрости Пушкина» («Наши символисты не правы, когда утверждают, что искусство бывает двух родов: символическое, т.е. открывающее тай-



ны, — и только пленительное. Нет: всякое искусство открывает тайны, и всякое в своем совершенстве непременно пленительно» — и далее), — связь разных произведений («прелестных картинок»), биографии и истории («рока») дает «символ».

*Метель Блока: Герман.* — Речь о драме Блока «Песня судьбы», в седьмой картине которой Герман (персонаж Блока) слышит в метели «песню судьбы»-Фаины.

*«Парок лепетанье»... Темный твой язык учу.* — Белый знал это стихотворение Пушкина («Мне не спится, нет огня...») только в варианте с правкой Жуковского, сделанной для посмертного издания 1841 года. У Пушкина: «Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня... / Что тревожишь ты меня? / Что ты значишь, скучный шепот? / Укоризна или ропот / Мной утраченного дня? / От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь? / Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...»

Белый чрезвычайно часто цитирует эти строки, говоря о желании и умении поэта расслышать смысл кажущегося бессмысленным; о Пушкине также в «Пушкин, Тютчев и Боратынский...» (см. ниже), о Гоголе (*Белый Андрей. Мастерство Гоголя.* М., 1934. С. 75), о Блоке (*Белый Андрей, Иванов-Разумник, Штейнберг.* Памяти Александра Блока. Открытое заседание Вольной Философской Ассоциации. Томск, 1992. С. 30), о себе самом в «Горизонтах сознания» (Биржевые ведомости. 1916 г. № 15446 (17 марта). Утр. вып. С. 2; вошли в «Кризис жизни», гл. 28); так же в «Жезле Аарона». Здесь, в лекции о Пушкине, оказывается, что это не только принцип творчества, но и принцип его исследования, находящего в пересечении произведения с биографическим и историческим контекстом подлинный («символический») смысл.

*Назначение русского народа... братство народов.* — Сокращенная перифраза заключения пушкинской речи Достоевского. Достоевский говорил о «братском окончательном согласии всех племен», но не о «братстве народов», лозунге, нередком у Белого в годы революции («Да будет же братство народов» — в финале «Глоссолалии»; одна из лекций 1918 года говорила даже о «межпланетном братстве» (ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 7. Ед. хр. 1. Л. 4).

С. 269. *Он всегда согласно... и изустно, и письменно.* — Почти совсем точная цитата из «Записок о Пушкине» И.И. Пушина (Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 1. С. 84).

*Непристойно знатьяся... Пущин этого не знал.* — «Бедный Пушин, — он того и не знает, что нам от верховной думы было запрещено знакомиться с поэтом Алекс<андром> Серг<еевичем> Пушкиным, когда он жил на юге». Скандально известное письмо Горбачевского Бестужеву-Рюмину полностью впервые было опубликовано С.П. Щеголевым в 1913 году; цит. по: *Щеголев П.Е. Из жизни и творчества Пушкина.* М.; Л., 1931. С. 294.

*Черт меня дернул родиться в России...* — Из письма к Н.Н. Пушкиной от 18 мая 1836 года («Мордвинов будет на меня смотреть, как на Фаддея Булгарина и Николая Полевого, как на шпиона; черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!»).

*Святая Русь мне становится невтерпеж...* — Из письма Л.С. Пушкину от января — февраля 1824 г.

*«Анархизм» (Слонимский)...* — Речь о статье А. Слонимского «Пушкин и декабрьское движение» в упомянутом шеститомном издании Пушкина под редакцией Венгерова (Т. II. 1908. С. 503–528).

*Паситесь, мирные народы...* — Из стихотворения «Свободы сеятель пустынный...».

*«Хотелось в том же мне уборе...»* — Из стихотворения «В.С. Филимонову (При получении поэмы его „Дурацкий колпак“»).

*«Mauvais garnement»* — примерно «повеса, шалопай, сорванец» (Бенкендорф о Пушкине в письме Николаю I от 12 июля 1827 г.).

*Мордвинов — «ветреная голова»...* — «Господин поэт столь же опасен для государства, как неочиненное перо. Ни он не затеет ничего в своей ветреной голове, ни его не возьмет никто в свои затеи. Это верно! Предоставьте ему слоняться по свету, искать девиц, поэтических вдохновений и игры» (из письма А.Н. Мордвинова Бенкендорфу от 21 марта 1829 г.).

*И решили все: П<ушкин> — пустячок «чистой поэзии»; не то — Лермонтов, Некрасов и даже Надсон!!* — Ср.: «Все мы

с детства обязаны хвалить Пушкина. Холодны эти похвалы. Они не гарантируют нас от позднейших увлечений ничтожной музой Надсона или ловкой музой графа А. Толстого. Пушкин самый трудный поэт для понимания; и в то же время он внешне доступен. Легко скользнуть на поверхности его поэзии и думать, что понимаешь Пушкина. Легко скользнуть и пролететь в пустоту. Вместо наслаждения хмельным тонким ароматом поэзии пушкинской мы принимаем его музу безуханной. Если отрешиться от арлекинады слов, которыми мы прославляем Пушкина, он для нас, в сущности, — ничто, водруженное на Олимп. Удивительно ли, что потом Олимп заполняется часто второстепенными, но действительно понятными поэтами.

<...> Тайна пушкинской цельности оказывается глубочайшим расщепом души, дробящим, как меч, всякую цельность жизни. Цельность жизни оказывается противопоставленной цельности творчества. Открывается новый ряд борений и противоречий в Пушкине, доселе неведомых нам. Пушкин оказывается не только поэтом, но и священным трагическим героем, укрывшим священство свое под ризою поэзии» (из статьи Белого «Брюсов», 1907 года).

С. 270. *Расположение души к... соображению понятий.* — «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии» (Пушкин А.С. Отрывки из писем, мысли и замечания).

*В прислушивании к «шепоту робкого дыханья» (Демьян Бедный...)*... — В расширенной версии тезис раскрыт: «смысл... не в рассудочной ясности, не в ясности формы, не в картинке, а в „тигре“, в „лепете“, в „процессе“; в фетовском „шепоте робкого дыханья“, против которого грубо гремел Демьян Бедный, или в пушкинском „парок... лепетаньи“, в расположении у читателя к живейшему течению жизни сознания, вызванному таким же живейшим течением творческого процесса...». Диалог с Демьяном Бедным начался со статьи Белого «Об идейном искусстве и „презрительном Терсите“» (Русская мысль. М., 1911. Год тридцать второй. Кн. XII. С. 15–20; в журнале заголовок ошибочно напечатан «...презрительном „Терсите“»), направленной против упрощенных народнических требований к литературе и на-

ходящей в поэтах «чистого искусства», Тютчеве и Фете, предтеч символистской поэтики. Демьян Бедный ответил полемической заметкой «Их лозунг» (Звезда. 1912. № 9. 12 февраля), в которой, в частности, иронически замечал: «„Сейте разумное, доброе, вечное“ — это идея „вполне неоригинального человека“, а „шепот, робкое дыханье“ — это „парение на высотах философского обобщения“, это — „подлинная идейность литературы русской“». «Шепот, робкое дыханье...» — начало одного из самых знаменитых стихотворений Фета. Какое отношение к дискуссии имел Сталин, выяснить не удалось. В стенограмме это рассуждение не отражено (вероятно, в выступлении оно не прозвучало).

*Множество тропинок — «живейших течений»...* — Эту часть пушкинского определения вдохновения акцентировал и Гершензон («Мудрость Пушкина», глава 12).

С. 271. *И в пролетарском поэте Доронине...* — Следует цитата из стихотворения Александра Жарова (автора «Взвейтесь кострами...») «Спросонья» (1921), а не модного в середине 1920-х И.И. Доронина (в самом деле учившегося в Пролеткульте и в Литературном институте Брюсова — из-за чего, возможно, его имя было на слуху у Белого).

*Гершензон — и омертвление Пушкина.* — В стенограмме этот тезис раскрыт так: «М. О. Гершензон указывает на то, что во второй половине деятельности Пушкина мы можем в нем наблюдать некоторый ущерб. Я сказал бы, что ущерб был в личности Александра Сергеевича. Но именно этим ущербом в каком-то смысле обусловлена мудрая ноша, которая выявляется во втором периоде. На пути от поэта, как эха, дающего лишь отзвук, к поэту, как к пророку, на пути этом лежит та промежуточная стадия, антитеза, где поэт себя видит трупом, лежащим в пустыне. Мы еще увидим, что в той науке о вдохновении, которую мы можем прочесть и подсмотреть в Пушкине — есть необходимая в творчество заключенная стадия вот именно этой трупности». Это пересказ 7 главы гершензоновской «Мудрости Пушкина», в которой говорится об «ущербном существе» и о его преобразении в связи с вдохновением; цитируется и строка из «Пророка».

*Мы родимся в «-стве» человечества; умираем для жизни в классовом сознании, в отвлеченном «челе»; и воскресаем*

в будущем: всечеловечества. — Парафраз «розенкрейцерской» формулы «Ex Deo nascimur, in Christo morimur, per Spiritum Sanctum reviviscimus» («От Бога родимся, во Христе умираем, чрез Духа Святого воскресаем»), восходящей к трактату «Fama fraternitatis». Белый знал ее с конца 1900-х годов от А.Р. Минцловой (см.: Глухова Е.В. Письма А.Р. Минцловой к Андрею Белому: материалы к розенкрейцеровскому сюжету в русском символизме // Труды Русской антропологической школы. Вып. 4/2. Москва, 2007. С. 216–240) и многое с ней связывал. Этими словами Белый заканчивает «Котика Летаева» (1916), статьи «О смысле познания» (1917) и «Священная Россия» (1918), книгу «Кризис сознания» (1919; полностью не издан, хранится в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 63, 64; заключительная часть издана под названием «Евангелие как драма», — М., 1996). К трактовке творческой судьбы поэта как целого трехчастная формула применяется в лекциях о Блоке (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 56); ее первым колоном названа статья о Балтрушайтисе (Ex Deo nascimur // *Literatura ir kalba*. Vilnius, 1974. Т. 13). Через приведенную здесь вариацию формулы и ее соотнесение с трехчастным планом лекции о Пушкине («теза — антитеза — синтез») можно понять ее связь с трехчастным планом анализа творчества Гоголя в «Мастерстве Гоголя» («первая фаза — вторая фаза — третья фаза») и одновременно со специфическим учением о «личности» и «индивидууме как коллективе» («народе» или «человечестве»), которое Белый развивает в «Кризисе сознания», «Истории становления самосознающей души» и в «Почему я стал символистом...». В «Кризисе сознания» (главка «Наш путь») подробней объясняется и «этимология» слова «человечество» в связи с учением о самосознании и индивидууме-коллективе: «В само-со-знании мы проникаемся мыслью о связи „само-“ с „челом“ века, о связи „-со-“ с „вечем“ (соборностью, организмом людей) и „знания“ со „-ством“ (или „массою“, неорганическим хаосом человеческой жизни)». В «Ритме как диалектике» с нею связаны рассуждения о возрождении человечества к бесклассовому обществу путем «продергивания через игольное ушко» пролетариата, который «класс и не класс» (см. с. 19).

С. 272. *Скифства* — здесь обозначение не-европейских корней русской культуры (в расширенной версии лекции раскрыто как «русская основа»); в 1917 году Р.В. Иванов-Разумник пробовал объединить несколько поэтов и публицистов, включая Белого и Блока, вокруг альманаха «Скифы»; «скиф», по Иванову-Разумнику, противопоставляется «эллину» (образованному европейцу, развязавшему, тем не менее, мировую войну), но в еще большей степени — мещанину; сам Белый формулировал «скифскую» идею, например, так: «я — не невежа: не варвар; я — только не эллин; я — скиф; в мир созвучий родился я только что; ощущаю себя в этом новом, открывшемся мире...» («Глоссолалия», гл. 18).

*Звездам числа нет, бездне — дна*. — Из «Вечернего размышления о Божием величестве...» М.В. Ломоносова. Этот стих Белый поставил эпитафией к роману «Московский чудаки», писавшемуся примерно во время работы над лекцией о Пушкине.

*«Алмазно съплется гора»...* — Г.Р. Державин, «Водопад».

*«Глагол времен, металла звон»...* — Г.Р. Державин, «Ода на смерть князя Мещерского».

*Бат* — город в Англии со знаменитым архитектурно-парковым ансамблем в стиле классицизма.

*Иные мне милы картины... соломы кучи*. — А.С. Пушкин, «Отрывки из путешествия Онегина».

*«Смерд стал человечен»...* — Вероятно, образ восходит к пушкинской речи Достоевского («собственно же народ наш нищ, и смерд, каким он был всегда, и не может иметь ни лица, ни идеи...»).

С. 273. *Порой я стих повертываю круто...* — Из ранних редакций пушкинского «Домика в Коломне» (в шеститомнике издания Венгерова, которым, по всей видимости, пользовался Белый, было в основном тексте. — Т. III. 1909. С. 93).

*Гений есть терпение в высшей степени*. — Пушкин цитирует этот афоризм Бюффона в статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов».

*«Не пренебрегает... трудом отделки»...* — Из заметки Пушкина «Боратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов...».

*«Следует правилам, изложенным современными учеными»*... — Из заметки «О гекзаметрах Мерзлякова», напечатанной в свое время без подписи; в венгерском издании была напечатана как принадлежащая Пушкину (Т. IV. 1910. С. 549), сейчас считается написанной самим Дельвигом.

*«Вдохновение нужно и в геометрии»*... — А.С. Пушкин, «Отрывки из писем, мысли и замечания».

*Труд, «без которого нет истинно великого»*... — Из статьи Пушкина «Возражение на статьи Кюхельбекера в „Мнемосине“» (в венгерском издании, которым, по всей видимости, пользовался Белый, печаталась под названием «О вдохновении и восторге». — Т. IV. С. 477).

*«Тонкость редко соединяется с гением»*... — А.С. Пушкин, «Отрывки из писем, мысли и замечания».

*Холодность «Руслана и Людмилы»*... — «„Руслана и Людмилу“ вообще приняли благосклонно... Никто не заметил даже, что она холодна» (А.С. Пушкин, «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения»).

*Смех над «Кавказским пленником»*... — «Характер пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения» (письмо Пушкина В.П. Горчакову в октябре — ноябре 1822 г.); «„Кавказский пленник“ — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил; он был принят лучше всего, что я ни написал, благодаря некоторым элегическим и описательным стихам. Но зато Николай и Александр Раевские и я, мы вдоволь над ним насмеялись» («Опровержение на критики...», 1830).

*Слабость «Бахчисарайского фонтана»*. — «„Бахчисарайский фонтан“ слабее „Пленника“ и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил... Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» (А.С. Пушкин, «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения»). «*Бахчисарайский фонтан* в рукописи назван был *Харемом*, но меланхолический эпитаф (который, конечно, лучше всей поэмы) соблазнил меня» («Возражения критикам „Полтавы“»).

*Ссылки на эстетику Лессинга и Канта*... — «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой

ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда» (А.С. Пушкин, «О народной драме и драме „Марфа Посадница“»).

*Родилась тоже искусственно: в стиховедении Малерба и Ронсара*. — «Наконец, пришел Малерб, с такой яркой точностью, с такою строгой справедливостью оцененный великим критиком.

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,  
Fit sentir dans les vers une juste cadence,  
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,  
Et réduisit la muse aux règles du devoir.  
Par ce sage écrivain la langue réparée  
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.  
Les stances avec grâce apprirent à tomber,  
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

Но Малерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в усовершенствовании стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления!» (А.С. Пушкин, «О ничтожестве литературы русской»).

*Ломоносов — наш Малерб...* — В статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова» Пушкин цитирует «Эпистолу о стихотворстве» Сумарокова, где о Ломоносове сказано: «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен».

*«За ним смотрел степенный Буало»...* — Из «Домика в Коломне».

*Заметка «О гексаметре Мерзлякова»...* — Впервые была напечатана без подписи, печаталась в изданиях Пушкина, сейчас считается принадлежащей Дельвигу.

*О античности Дельвига...* — Рассуждения об идиллиях Дельвига сейчас включаются издателями Пушкина в «Отрывки из писем, мысли и замечания».

*Анализ Радищева...* — См. статью Пушкина «Александр Радищев» 1836 года.

*О стихе по Востокову, должнствующем стать народным.* — В расширенной версии тезис раскрывается: «Лишь с вершины этого огромного овладения техникой у него



сознательно складывается мысль о том, что русский стих, определяемый Востоковым, станет народным стихом». А.Х. Востоков напечатал в 1825 г. перевод нескольких сербских песен, сделанный имитацией народного размера, близкой к тому, которую Пушкин потом применил в своих «Песнях западных славян».

*Ars poetica* — лат. «поэтическое искусство», традиционное название трактатов по поэтике от Горация до Буало, нормативных для эпохи классицизма.

*Критика языка Гоголя...* — В расширенной версии Белый цитирует пушкинские «Мелкие заметки грамматического характера» («Прозой пишу я гораздо неправильнее [чем стихами], а говорю еще хуже и почти так, как пишет Г\*\*») и рецензию на «Вечера на хуторе близ Диканьки» («неправильность его слога, бессвязность его... рассказов»).

*Восхищение Тепляковым...* — В расширенной версии Белый приводит полную цитату: «Если бы г. Тепляков ничего другого не написал, кроме элегии „Одиночество“ и станса „Любовь и Ненависть“, то и тут занял бы он почетное место между нашими поэтами» (рецензия Пушкина на «Фракийские элегии» Теплякова).

*Молчание о Тютчеве...* — Пушкин напечатал 16 стихотворений Тютчева в «Современнике», но никак не отозвался. См., например, работу Ю.Н. Тынянова «Пушкин и Тютчев» (впервые опубликована: Пушкин в мировой литературе. Сборник статей. Л., 1926. С. 215–286).

«*Нико с товарищи...*» — из «Домика в Коломне».

«*Признаюсь, в гроссо нашего запоздалого вкуса...*» — Приблизительная цитата из заметки Пушкина «Вольтер».

С. 274. *Вольтер и Руссо.* — Как указывает Дж. Малмстад в комментарии к расширенной версии, в этом абзаце Белый пересказывает статью «Пушкин и декабрьское движение» в упомянутом шеститомном издании Пушкина под редакцией Венгерова (Т. II. 1908. С. 503–508).

*Куницын и Галич...* — В расширенной версии тезис раскрыт так: «преподаватель Куницын — у которого охотнее всего учился Пушкин, написал в свое время книгу, пропитанную защитой прав „человека и гражданина“; Галич — свободный мыслитель».

«*Отечество почти я ненавидел*». — А.С. Пушкин, «Краев чужих неопытный любитель...».

«*Насчет небесного царя, а иногда насчет земного*»... — А.С. Пушкин, «N.N. (В.В. Энгельгардту)».

«*Россия встрянет ото сна...*» — А.С. Пушкин, «К Чаадаеву».

«*За здоровье тех и той до дна по капле выпивали*»... — А.С. Пушкин, «В. Л. Давыдову» (у Пушкина: «И на здоровье тех и той / До дна, до капли выпивали!..»).

Тютчев — «не пой»; П<ушкин> — «пой»... *суть науки вскрывает Боратынский*. — Белый неоднократно сравнивал трех упомянутых поэтов или двух из них (Пушкина и Тютчева); см. статью «Пушкин, Тютчев и Боратынский в зрительном восприятии природы» (1916); на сравнении Пушкина и Тютчева построена значительная часть «Жезла Аарона» (1917; например: «...ночи, мглы, пред которой дневное сознание Тютчева отступает в испуге; в эту-то запорожную область бесстрашно спускается Пушкин; и говорит темной Парке, которая воеет на Тютчева шевелящимся хаосом: „Я — понять тебя хочу: / Темный твой язык учу“» — Скифы. Вып. 1. 1918. С. 183). Пушкин, Тютчев и Боратынский — поэты, лирика которых чаще всего анализируется и в трактате «О ритмическом жесте», и в «Ритме как диалектике».

«*Есть бытие...*» — Из «Последней смерти» Е.А. Боратынского. См. о значении этого стихотворения для Белого выше, с. 24 и комм. к ней.

С. 275. *Внимания, соединяющего...* — В рукописи: «вниманию, соединяющему».

*Бежит он, дикий и суровый...* — А.С. Пушкин, «Поэт».

«*Он — в полноте сознанья своего*». — Строка из «Последней смерти» Боратынского.

*Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.* — А.С. Пушкин, «Поэту».

«*На бездонных глубинах (сознания)...*» — Из пушкинской речи Блока (см. выше, с. 24 и комм. к ней). «Сознания» — вставка Белого; у Блока «духа».

Рассуждения последующих абзацев примерно соответствуют главке «Ритм как интонация и как число» «Ритма как диалектики». Образы «радиоприемника и депеши», «телеграммы», «телеграфного столба» в связи с Пушкиным,

Гёте и Маяковским ср. также в заметке 1933 года «Как мы пишем».

С. 276. *Каменная десница Командора (т.е. того же Херувима)*... — «Херувим», по всей видимости, оговорка вместо «серафим» пушкинского «Пророка».

В расширенной версии рассуждение о персонажах-посвятителех передано так: «Черный человек, тень поэта, тяжелящий его груз его сознательно ограниченной обособленной замкнутой личности и есть „*труп*“ не восставшего еще в поэте пророка; пророк — поэт, освободившийся вполне от прошлого, от классовой морали, классовых предрассудков путем осознания источника „вдохновения“ в особой науке; вне этого осознания он еще „эхо“: резонатор; его язык — лишь отзвук; в осознании язык — жало мудрой змеи. / По мере роста поэтического самосознания, по мере овладения словом и формой двойник расширенного до „*мы*“ сознания поэта в виде суженного, сморщенного, разлагающегося личного „*Я*“ все более и более мучает. „Черный человек“ Моцарта, т.е. отделившийся от него Сальери, убил Гоголя, измучил Толстого; и он же пред Пушкиным поставил его двойника: сперва Онегина, потом камер-юнкера Александра Сергеевича, схваченного пошлым обществом, жандармом Бенкендорфа и солдатом Николая; он видел свой „*труп*“ нищающим, убегающим от „*Медного Всадника*“, он чувствовал его в каменном пожатии *Командора*».

В стенограмме нарочно переплетаются образы разных поэм: «Вот это тот момент, о котором говорит М.О. Гершензон, что в Пушкине появилась нота ущерба, и черный человечек Моцарта не только, можно сказать, отравил Моцарта, он свел в гроб Гоголя, он создал мучения творчества Достоевского, и он заставил Толстого стать косноязычным, и этот великий художник слова, когда он заговаривал о самом важном и нужном для него, уже не владел клавиатурой словесной. Это есть, скажу даже, отрицание сладких звуков моей русской культуры 60, 70, 80 и даже начала 90-х годов. И в то время, как в недрах своего поэтического сознания Пушкин видит какое-то окаменение динамизма и вынужденную остановку какого-то течения в себе переживает он, между прочим и в „Медном Всаднике“ „конь, вздыбленный над бездной“, и хорошо, что „конь, вздыбленный над бездной“,

но что „осаженный уздой“ это не хорошо, — в то время, как Моцарт испытывает каменную десницу командора, который его проваливает в мрачную бездну, в это время другая часть, личная часть Пушкина схвачена жандармом, и происходит это растаскивание, рассечение груди на правую и на левую сторону. Эта схваченная личность то покорно проходит перед десницей, указывающей ей на какой-то долг, как мы сейчас увидим этот долг есть слово и дело, а не одно только сладкое слово, то эта личность в ужасе бежит от каменной десницы, и из нее излетает: „Ужо, вот тебе“».

В середине двадцатых годов, одновременно с лекцией о Пушкине, Белый составляет также лекции о Блоке, содержащие интерпретацию его творческой биографии; в них гибель поэта также связывается со встречей с «Командором» (образ которого отсылает тут и к пушкинскому «Каменному гостю», и одновременно к блоковским «Шагам Командора»), который оказывается одновременно «Мстителем» и «Настигающим Всадником» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 53 и далее). Встречается в лекциях о Блоке и антипод «Командора-Всадника» — «суженное, сморщенное, разлагающееся личное „Я“», привязанное к блоковским стихам «Сижу за ширмой... У меня, такие крохотные ножки, такие ручки у меня, такое темное окошко... я влюблен в мою морщинистую кожу...» (Там же. Л. 52 и далее; стихотворение Блока «Иммануил Кант»). Там они трактуются как «ариманический» («сморщенное „Я“») и «люциферический» (Командор) двойники лирического героя собрания стихотворений Блока.

«Ужо тебе»... — Слова Евгения из «Медного всадника», обращенные к памятнику.

*Восстань, восстань, пророк России!* — Записанная со слов современников Пушкина другая редакция окончания «Пророка» (или, возможно, другого стихотворения цикла, в который, по первоначальному замыслу, должен был входить «Пророк»). Ниже Белый цитирует четверостишие целиком, контаминируя две версии, приведенные в комментариях Н.О. Лернера в венгеровском издании.

С. 277. *Ах, ужель ты улетела...* — А.С. Пушкин, «Рифма, звучная подруга...».

*Что в имени тебе моем?* — Первая строка стихотворения Пушкина 1830 года.

*Напрасно я бегу к сионским высотам...* — Первая строка стихотворения Пушкина 1836 года.

*Но прекрати свои рассказы...* — А.С. Пушкин, «Наперсник (Твоих признаний, жалоб нежных...)».

*И я бы мог, как тут... рисунок 5 виселиц...* — Теперь этот пушкинский черновик со знаменитым рисунком пяти повешенных читается «...мог, как шут»; ср. рассуждения в «Ритме как диалектике», с. 166.

*«В лице и в жизни арлекин».* — А.С. Пушкин, «Бюст завоевателя».

С. 278. *Самой европейской* — «европейской» вставлено над строкой.

*Невозможность понять соцу<и>альной революции...* — возможно, «соцу<и>алистической».

*«Россию вздернул на дыбы».* — Из «Медного всадника».

*«Он прекрасен», «он — ужасен»* — перифраз из «Полтавы», которую Белый разбирал перед «Медным всадником»:

Выходит Петр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен,  
Он весь, как божия гроза.

*«Записка о народном образовании»...* — Имеется в виду составленная Пушкиным официальная записка «О народном воспитании» (1826).

*Посадят на цепь дурака...* — А.С. Пушкин, «Не дай мне бог сойти с ума...».

С. 279. *Картуз изношенный снимал...* — Из «Медного всадника».

*«Я пожалован в камер-юнкеры, что довольно неприлично моим летам».* — Из дневника Пушкина за 1834 год.

*«Великая княгиня намедни поздравила меня в театре».* — Оттуда же (у Пушкина «Великий князь...»).

*«Покорнейше благодарю, Ваше Величество, до сих пор надо мной все смеялись, вы первый меня поздравили...»* — Из дневника Пушкина 1834 года (у Пушкина «Ваше высочество»; это ответ Пушкина великому князю Михаилу Павловичу на поздравление с назначением камер-юнкером).

*«Государь недоволен»...* — Из дневника Пушкина 1834 года («Жуковский сказал мне, что государь был недоволен отсутствием многих камергеров и камер-юнкеров, и сказал: «Если им тяжело выполнять свои обязанности, то я найду средство их избавить»).

*Не присутствовать при открытии Александровской Колонны...* — Пересказ дневника Пушкина 1834 года («Я был в отсутствии — выехал из Петербурга за 5 дней до открытия Александровской колонны, чтоб не присутствовать при церемонии вместе с камер-юнкерами...»).

*«На балах пляшет. С Государем любезничают»...* — Из письма Пушкина П.В. Нащокину от 8 января 1832 г.

*«Не кокетничай с царем».* — Письмо Н.Н. Пушкиной от 11 октября 1833 г.

*Сообщал своему правительству вюртенбергский посланник...* — Речь о донесении князя К.Ф.Л. Гогенлоэ-Кирхберга; Белый мог знать его по публикации Щеголева (Дуэль и смерть Пушкина. Исследование и материалы П.Е. Щеголева // Пушкин и его современники. Пг., 1916. Вып. XXV–XXVII. С. 164–165; относительно документа многое неясно, см.: *Эйдельман Н.Я.* Секретное донесение Геверса о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1971. С. 5–26).

*«Я пережил свои желанья...»* — Начало стихотворения Пушкина 1821 года.

*«Мне скучно, бес!»* — А.С. Пушкин, «Сцена из Фауста».

*Судьба глядит: мы вянем: дни бегут...* — А.С. Пушкин, «19 октября».

*Завялость* — в рукописи: «завялось»?

*Благородного «узника» т.е.* — фраза незакончена.

*«И знали ль вы до сей поры...»* — Из ранних редакций «Евгения Онегина» (так называемый «Альбом Онегина»).

*«И решено — уж он влюблен, Россией только бредит он».* — А.С. Пушкин, «Путешествие Онегина» (у Пушкина: «...уж Русью...»).

С. 280. *«Чем ныне явится: Мельмотом, космополитом, патриотом?»* — «Евгений Онегин», VIII глава.

*И устарела старина / И новым бредит новизна.* — «Евгений Онегин», I глава (у Пушкина: «...и старым бредит...»).

*Не в первый раз он тут явил...* — «Евгений Онегин», IV глава.

*У беспокойного Никиты...* — «Евгений Онегин», отрывки X главы.

*А ночью слышать буду я... Не шум глухой лесов...* — А.С. Пушкин, «Не дай мне бог сойти с ума...» (у Пушкина: «...шум глухой дубров»).

*«Бранил Гомера, Феокрита... Зато читал Адама Смита...»* — «Евгений Онегин», I глава.

*Достоевский соединяет Онегина + Алеко...* — Из «пушкинской речи» Достоевского (см. выше, комм. к с. 268), как и цитаты далее.

С. 281. *Порою буду слушать я...* — А.С. Пушкин, «Не дай мне бог сойти с ума...» (у Пушкина: «А ночью слышать буду я»).

С. 282. *«Пушкина мы еще не начали узнавать».* — Из «Записок о русской литературе» Достоевского.

С. 283. *Достоевский говорит, что Пушкин умер и унес с собой в гроб некую великую тайну.* — Фраза незакончена.

С. 284. *Восстание Духа Пушкина...* — «Духа» вставлено над строкой, фраза после этого не согласована («Пушкина» вряд ли зависит от «Духа», отвечая на вопрос «чьего?»).

*Для берегов отчизны дальней...* — Лист с переписанным пушкинским стихотворением завершает «конспект». Возможно, Белый допускал, что прочитает его в конце выступления (хотя стенограмма ни о чем подобном не свидетельствует). Во всяком случае, стихотворение неожиданно возвращает тему воскресения, данную в лекции как воскресение в читателях-потомках, в привычный для младосимволистов-соловьевцев контекст мистериальной любви. Нужно помнить, что на рубеже веков стихотворение чаще всего ассоциировалось со знаменитым романсом (на музыку А.П. Бородина).

## ФРАГМЕНТ ПЕРВОЙ РЕДАКЦИИ «РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКИ»

Печатается по рукописи (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 29–33). Сохранился первый лист машинописи этой главы с номером страницы 13 (Там же. Ед. хр. 51. Л. 97). На машинописи — авторская правка; правка была пробной

и не доведенной до конца (добавление «во-первых... во-вторых» делает невозможным не вычеркнутое перед этим «с одной стороны»; не исправлено ошибочное, по всей видимости, «акт» вместо «факт»). Поэтому мы не вносим ее в текст, но отмечаем в комментариях. Устранена лишняя (по правилам) запятая после «(рельефа ударения)».

*С. 285. Я бы мог дать ряд школьных определений ритма и метра...* — Глава в этой редакции явно казалась автору продолжением начала «К будущему учебнику ритма» или, скорее, полемикой с ним, развитием той полемики, из-за которой он отклонил печатание итогового варианта («Если авторы этого § знают, что есть ритм, то я поздравляю их: определение ритма здесь есть *недопустимая смелость*»).

*Установимая путем сложения элементов...* — В машинописи исправление: «установимая в результате сложения элементов и нахождения среднеарифметического правила».

*Ограничена строфой, в другом — строкою...* — В машинописи исправление: «ограничена, во-первых, строфой, во-вторых, строкою».

*Делается, главным образом... музыкальной грамоты.* — В машинописи исправление: «превращало не раз ее в учение о стопе».

*Строка — неразложимое «состояние», или «сямподион»...* — Греческий неологизм *συμλόδιον* изобретен Белым по аналогии со словом «диподия» (*δίποδια*, «двустопие», которое, впрочем, по-гречески женского рода; средний род *συμλόδιον* — аналогия с «состояние», обратным переводом которого оно является). Диподия в русском стихе (например, ямбе) по Белому, это целое, которое дает возможность одной из стоп быть не-ямбической («пиррихием», «спондеем» или даже «хориямбом»); но такая диподия сама берет эту возможность у более крупного целого, строки, которая в этом смысле и называется «симподией». Учение о диподии, скомканное в «Ритме как диалектике», см. подробнее в трактате «О ритмическом жесте» (главки «Стопа и диподия», «Динамическая диподия (первая) и паузная (вторая) диметра»; ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1. Л. 20 и след.).

*Всех стоп...* — В машинописи исправление: «всех стоп состояния».



*Факт...* — В машинописи: «акт» (напечатано и не исправлено).

*Часов однообразный бой.* — См. выше, комм. к с. 47.

С. 286. *Всюду вместо долгого ставлю ради удобства ударность.* — В машинописи исправление: «Вместо знака долготы ставлю знак ударности».

*Межсловесных пауз (одна — большая, другая — меньшая).* — В машинописи исправление: «словоразделов (большого и меньшего)».

*В скобки* — в рукописи «в скопки».

*Если не ошибаюсь, наименьшим кратным определяет музыкальный ритм теоретик Яворский.* — Теоретик музыки Б.Л. Яворский вращался в кругу «Скорпиона», затем «Общества свободной эстетики», откуда его помнил Белый, — см. «Начало века», глава вторая, главка «Чудак, педагог, делец»; также «Между двух революций», глава четвертая, главка «Московское общество эпохи реакции», где, в частности, говорится «его учебник читал еще в верстке с почтением». Книга Яворского — не «учебник», хотя содержит сборники определений, например: «При построениях **разноритмичных ритм** результата (дополнения до наименьшего кратного метров, каданса при разнометричных предкадансах и т.п.) должен быть **отношением** предыдущих ритмов между собой. <...> **Наименьшее тонально-ладовое кратное.** При разнотональности отдельных построений **главная** тональность должна быть **наименьшим тонально-ладовым кратным** тональностей всех связанных целых, образующих окончательную форму...» (*Яворский Б.Л.* Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Часть 3. Связная звуковая форма во времени. М., 1908. С. 5). Позже Яворский объединил два своих «наименьших кратных» в понятие «ладового ритма» (*Яворский Б.Л.* Основные элементы музыки // Искусство. М., 1923. № 1. С. 191).

*Каноническое 3 для стопы в ямбе...* — См. выше, комм. к с. 25.

С. 287. *Не Кювье, а Жоффруа Сент-Илер...* — См. выше, комм. к с. 11.

*Чалить к Гёте.* — Дальнейшие абзацы перечеркнуты.

*Бой Рожера Бэкона с метафизиками Парижского Университета...* — См. выше, комм. к с. 12.

С. 288. *Жаберные дужки* — в рукописи «дужги».

*Функции — жевание, а не дыхание* — вставлено позже.

С. 289. *Имеет, — вместе с а, б, в, г еще: аб, ба, вг, га, абв...* — См. выше, комм. к с. 183.

«*Арифмос*» — «*эврифмос*» — см. выше, комм. к с. 26.

*Сюда работы математика Клейна* — см. выше, комм. к с. 26.

*Взаимоотношения а, б, в* — в рукописи «а, бе, ве».

*Фехнера... Спенсеру... Липпса...* — О Фехнере и Спенсере см. выше, комм. к с. 41; о Теодоре Липпсе (1851–1914), учение которого называли «психологической эстетикой», Белый много рассуждает в «Символизме», — в статьях «О границах психологии», «Эмблематика смысла» (§ 17, см. также авторские примечания к ним); например: «Точно так же расширяет понятие о ритме и Липпс; для него ритм как основа музыкальной мелодии есть отражение *ритма en grand* самой природы человека: свойства видеть последовательность не в элементах ощущения, а в самих ощущениях. *Ритм en grand* Липпса есть не что иное, как „дух музыки“ Ницше („воля“ Шопенгауэра или „пророчествование чувств“ Спенсера). Мы узнаем в этом „ритме“ прежнюю „музыку сфер“». О Липпсе Белый говорит и в других книгах, а затем, уже в революционные годы, в лекциях «Теория художественного слова»: «основные выводы из современной психологии сближают ее с эстетикой: психология есть собственно говоря или *эстетика*, или она есть *ничто*, т.е. она не существует как наука. Но она, как наука, существует и развивается. Школа Липпса тому пример» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 9). В лекциях «О слове» конца 1927 — начала 1928 года (одновременно с работой над «Ритмом как диалектикой» или сразу после завершения его основной части) Липпс охарактеризован неожиданно резко: «*Эстетика* (Липпс) — беспредметность, стирающая разницу между *ритмом вообще* и словесным ритмом (ничего не объясняет)» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 24 об); эта лекция писалась 1 января 1928 года (Ракурс к дневнику. Л. 132 об), после окончания первой редакции книги; вероятно, тогда Белый и переработал (или перерабатывал) публикуемую главу.

Будучи в Мюнхене в 1906 году, Белый собирался посетить его лекции (письмо А.Д. Бугаевой от 5 октября; «Люблю тебя нежно...» Письма Андрея Белого к матери. М., 2013. С. 61), но не осуществил этого намерения («Между двух революций», глава III, главка «Мюнхен»). Собственно, название руководимого Белым кружка, — «Кружок экспериментальной эстетики», — ставило его деятельность именно в контекст традиции Фехнера и Липпса.

С. 290. *Формосодержательного* — текст обрывается.

## МЕДНЫЙ ВСАДНИК

Таблица такого рода планировалась автором и служит дополнением к главе «Материал счисления строк кривой „Медного всадника“» (см. комментарий к ней). Авторский метрический разбор («слуховые графики») сохранились в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 76–78 (см. комментарий к с. 123). Разбор рабочий и черновой, но другой не обнаружен; текста поэмы в нем нет (только названия разделов — «Вступление», «Первая часть», «Вторая часть»).

Текст поэмы приводится по изданию: Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова. Пушкин. Т. III. СПб., 1909. С. 473–482. Оно, вероятно, было основным для Белого (так полагает и Дж. Малмстад в издании речи «Пушкин и мы»), хотя многие строки и строфы он цитировал по памяти (см. комментарии). Во всяком случае, имеющиеся отличия от венгеровского издания («кумир — гигант», «вздернул — поднял») не меняют ритмического рисунка, а состав поэмы и число строк совпадает с тем, которое анализировал Белый, и отличается от принятого сейчас, после текстологических работ XX века.

В метрическом разборе точка обозначает обычную ямбическую стопу, буквы *a*, *b*, *c*, *d* — стопы с «ускорениями» (обозначены типом их паузной формы), квадрат □ — спондей, круг ○ — хорей (в составе «хориямба»), косой крест × — сильный синтаксический раздел внутри строки. В тексте поэмы вертикальной чертой | отмечены синтаксические разделы внутри строки, по которым Белый проводил границы «строф», не считая при этом сами эти строки за две.

# Вступление

## I. Петр и его думы

### 1. Петр

На берегу пустынных волн	$a_b \dots$
Стоял Он, дум великих полн,	$\dots$
И вдаль глядел. Пред ним широко	$\dots \times \dots$
Река неслася; бедный челн	$\dots \times \dots$
По ней стремился одиноко.	$\dots b.$
По мшистым, топким берегам	$\dots b.$
Чернели избы здесь и там,	
Приют убогого чухонца;	$\dots c.$
И лес, неведомый лучам	$\dots c.$
В тумане спрятанного солнца,	$\dots d.$
Кругом шумел.	$\dots \times$

### 2. Думы Петра

И думал Он:	$\times \dots$
Отсель грозить мы будем шведу,	$\square.$
Здесь будет город заложен	$b.$
Назло надменному соседу.	$c.$
Природой здесь нам суждено	$\dots ab.$
В Европу прорубить окно:	$\dots b \dots$
Ногою твердой стать при море.	
Сюда, по новым им волнам,	
Все флаги в гости будут к нам –	$\dots$
И запируем на просторе.	$a.b.$

## II. Картина через сто лет

### 3. «Прошло сто лет»

Прошло сто лет, и юный град,	$\dots \square \dots$
Полночных стран краса и диво,	
Из тьмы лесов, из топи блат	$\dots$
Вознесся пышно, горделиво.	$\dots b \dots$

#### 4. «В гранит оделася Нева»

Где прежде финский рыболов,	b.
Печальный пасынок природы,	c.
Один у низких берегов	b.
Бросал в неведомые воды	d.
Свой ветхий невод, ныне там,	...
По оживленным берегам,	a.b.
Громады стройные теснятся	.. c.
Дворцов и башен; корабли	.. × b.
Толпой со всех концов земли	...
К богатым пристаням стремятся;	c.

#### 5. «И перед юною царицей... склонилась... Москва»

В гранит оделася Нева;	c.
Мосты повисли над водами;	.. bc.
Темно-зелеными садами	a.c.
Ее покрылись острова,	.. b.
И перед младшею Столицей	ad. c.
Померкла старая Москва,	.. c.
Как перед новою царицей	ad. c.
Порфиноносная вдова.	a.c.

### III. «Люблю тебя, Петра творенье»

#### 6. Петербургская весна

Люблю тебя, Петра творенье,	
Люблю твой строгий, стройный вид,	...
Невы державное течение,	c.
Береговой ее гранит,	a ...
Твоих оград узор чугунный,	
Твоих задумчивых ночей	c.
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,	...
Когда я в комнате моей	c.
Пишу, читаю без лампады,	b.
И ясны спящие громады	c.
Пустынных улиц, и светла	.. b.
Адмиралтейская игла,	a.c.
И не пуская тьму ночную	a ...
На золотые небеса,	a.b.
Одна заря сменить другую	...
Спешит, да в ночи полчаса.	. □ b.

## 7. Петербургская зима — балы, пирушки

Люблю зимы твоей жестокой	...
Недвижный воздух и мороз,	.. b.
Бег санок вдоль Невы широкой,	□ ...
Девичьи лица ярче роз,	
И блеск, и шум, и говор балов,	...
А в час пирушки холостой	b.
Шипенье пенистых бокалов	c.
И пунша пламень голубой.	b.

## 8. «Люблю воинственную живость»

Люблю воинственную живость	c.
Потешных марсовых полей,	c.
Пехотных ратей и коней	b.
Однообразную красоту;	a.c.
В их стройно зыблемом строю	c.
Лоскутья сих знамен победных,	
Сиянье шапок этих медных,	
Насквозь простреленных в бою.	c.

## 9. Царские праздники

Люблю, военная столица,	c.
Твоей твердыни дым и гром,	
Когда Полнощная Царица	c.
Дарует сына в царский дом,	...
Или победу над врагом	○. b.
Россия снова торжествует,	.. b.
Или, взломав свой синий лед,	○ ...
Нева к морям его несет	
И, чуя вешни дни, ликует.	

#### IV. Красуйся, град Петров, и стой

##### 10. «Красуйся...»

Красуйся, град Петров, и стой	. . .
Неколебимо, как Россия,	<i>a. bc.</i>
Да умирится же с тобой	<i>b.c.</i>
И побежденная стихия;	<i>a.c.</i>
Вражду и плен старинный свой	. . .
Пусть волны финские забудут	<i>c.</i>
И тщетной злобою не будут	<i>c.</i>
Тревожить вечный сон Петра!	

#### V. «Была ужасная пора»

##### 11. *Ужасная пора*

Была ужасная пора,	<i>c.</i>
Об ней свежо воспоминанье, —	<i>a.</i>
Об ней, друзья мои, для вас	
Начну свое повествованье.	<i>a.</i>
Печален будет мой рассказ...	

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

#### VI. «Над омраченным Петроградом»

##### 12. «Над омраченным Петроградом»

Над омраченным Петроградом	<i>b. b.</i>
Дышал ноябрь осенним хладом.	
Плеская шумною волной	<i>c.</i>
В края своей ограды стройной,	. . .
Нева металась, как больной	<i>bc.</i>
В своей постеле беспокойной.	<i>b.</i>
Уж было поздно и темно;	<i>cb.</i>
Сердито бился дождь в окно,	
И ветер дул, печально воя.	. . .
В то время из гостей домой	<i>. b . .</i>
Пришел Евгений молодой...	<i>b.</i>

## VII. Характеристика Евгения

### 13. «Мы будем нашего героя звать этим именем»

Мы будем нашего героя	.. с.
Звать этим именем. Оно	□. с×.
Звучит приятно; с ним давно	.. × ..
Мое перо уж как-то дружно.	
Прозванья нам его не нужно.	...
Хотя в минувши времена	b.
Оно, быть может, и блистало	b.
И под пером Карамзина	a.a.
В родных преданьях прозвучало;	b.
Но ныне Светом и Молвой	.. b.
Оно забыто. Наш Герой	.. × ..
Живет в Коломне; где-то служит,	.. <×> ..
Дичится знатных и не тужит	b.
Ни о покойнице родне,	a.c.
Ни о забытой старине.	a.b.

### 14. Ропот Евгения

Итак, домой пришед, Евгений	
Страхнул шинель, разделся, лег.	
Но долго он заснуть не мог	...
В волненьи разных размышлений.	b.
О чем же думал он? о том,	...×.
Что был он беден, что трудом	.. ×bc.
Он должен был себе доставить	
И независимость и честь;	a.c.
Что мог бы Бог ему прибавить	...
Ума и денег. Что ведь есть	.. ×bc.
Такие праздные счастливыцы,	c.
Ума недалёного, ленивыцы,	c.
Которым жизнь куда легка!	
Что служит он всего два года;	



## 15. Думы о Параше

Он также думал, что погода	. . <i>bc.</i>
Не унималась; что река	<i>a.</i> × <i>bc.</i>
Всё прибывала; что едва ли	○. × <i>bc.</i>
С Невы мостов уже не сняли	
И что с Парашей будет он	. . .
Дни на два, на три разлучен.	□. <i>b.</i>

## 16. Предчувствие и засыпание

Так он мечтал. И грустно было	□. × . .
Ему в ту ночь, и он желал,	
Чтоб ветер выл не так уныло	. . .
И чтобы дождь в окно стучал	<i>ad</i> . . .
Не так сердито...	. . ×
Сонны очи	× . .
Он наконец закрыл. И вот	<i>b</i> . . ×.
Редает мгла ненастной ночи	. . .
И бледный день уж настает.	<i>ab.</i>
Ужасный день!	. . ×

## VIII. Наводнение

### 17. Внешняя картина наводнения

Нева всю ночь	× . .
Рвалась к морю против бури,	
Не одолев их буйной дури...	<i>a</i> . . .
И спорить стало ей невмочь...	. . .
Поутру над ее брегами	. <i>b</i> . .
Теснился кучами народ,	. <i>c.</i>
Любуясь брызгами, горами	. . <i>c.</i>
И пеной разъяренных вод.	. <i>b</i> . .

## 18. Вода хлынула

Но силой ветров от залива	b.
Перегражденная Нева	a.c.
Обратно шла, гневна, бурлива,	...
И затопляла острова –	a.b.
Погода пуще свирепела,	b.
Нева вздувалась и ревела,	b.
Котлом клокоча и клубясь,	b.
И вдруг, как зверь остервенясь,	a.
На город кинулась. Пред нею	.. c×.
Всё побежало, всё вокруг	b○ ...
Вдруг опустело – воды вдруг	b○ ...
Втекли в подземные подвалы,	c.
К решеткам хлынули каналы,	c.
И всплыл Петрополь, как Тритон,	bc.
По пояс в воду погружен.	b.

## 19. «Осада. Приступ. Злые волны...»

Осада! приступ! злые волны,	.×.× . .
Как воры, лезут в окна; челны	...×.
С разбега стекла бьют кормой.	...
Лотки под мокрой пеленой.	b.
Обломки хижин, бревны, кровли,	
Товар запасливой торговли,	c.
Пожитки бедной нищеты,	b.
Грозой снесенные мосты,	c.
Гроба с размытого кладбища	c.
Плывут по улицам!	c×

## 20. «Народ зрит божий гнев»

Народ	×.
Зрит божий гнев и казни ждет.	□ . . .
Увы! всё гибнет: кров и пища!	. □ . .
Где будет взять?	□.×

## IX. Царь и генералы

### 21. Бессилие царя

В тот грозный год	× . .
Покойный Царь еще Россией	ac.
Со славой правил. На балкон,	×b.
Печален, смутен, вышел он	. . .
И молвил: «С Божией стихией	.×. c.
Царям не совладеть». Он сел	a. ×.
И в думе скорбными очами	c.
На злое бедствие глядел.	c.

### 22. Дворец

Стояли стогны озерами,	b.
И в них широкими реками	c.
Вливались улицы. Дворец	c×.
Казался островом печальным.	c.

### 23. Генералы спасают народ

Царь молвил — из конца в конец,	□ b . .
По ближним улицам и дальным,	c.
В опасный путь среди бурных вод	. . .
Его пустились Генералы	b.
Спасать и страхом обуялый	b.
И дома тонущий народ.	c.

## Х. Евгений верхом на звере

### 24. Евгений на звере

Тогда, на площади Петровой,	c.
Где дом в углу вознесся новый,	. . .
Где над возвышенным крыльцом	ab. c.
С поднятой лапой, как живые,	bc.
Стоят два льва сторожевые,	a.
На звере мраморном верхом,	
Без шляпы, руки сжав крестом,	
Сидел недвижимый, страшно бледный	. . .
Евгений. Он страшился бедный	.×bc . .
Не за себя. Он не слышал,	a.×ab.
Как подымался жадный вал,	ab . . .
Ему подошвы подмывая,	b.
Как дождь ему в лицо хлестал,	. . .
Как ветер, буйно завывая,	b.
С него и шляпу вдруг сорвал.	

### 25. «Иль вся наша жизнь, как сон пустой»

Его отчаянные взоры	d.
На край один наведены	. . a.
Недвижно были. Словно горы,	. . × . .
Из возмущенной глубины	ab. b.
Вставали волны там и злились,	
Там буря выла, там носились,	. . .
Обломки... Боже, боже! там —	.× . . .
Увы! близехонько к волнам,	.×. c.
Почти у самого залива —	c.
Забор некрашенный да ива	. . c.
И ветхий домик: там оне,	. . × . .
Вдова и дочь, его Параша,	. . .
Его мечта... Или во сне	. . ×○.
Он это видит? Иль вся наша	. . × . .
И жизнь ничто, как сон пустой,	. . .
Насмешка Рока над землей?	b.

## XI. «Медный всадник»

### 26. «И он как будто околдован»

И он, как будто околдован,	b.
Как будто к мрамору прикован,	. . c.
Сойти не может! Вкруг него	. . × . .
Вода — и больше ничего!	b.

### 27. Медный всадник

И, обращен к нему спиной,	a . . .
В неколебимой вышине,	a.b.
Над возмущенною Невою	ab. c.
Стоит с простертою рукою	c.
Кумир на бронзовом коне.	c.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### XII. Отлив

#### 28. Отлив (разбойник)

Но вот, насытись разрушеньем	b.
И наглым буйством утомясь,	b.
Нева обратно повлеклась,	b.
Своим любуясь возмущеньем	. . b.
И покидая с небреженьем	a.b.
Свою добычу. Так злодей,	. . × . .
С свирепой шайкою своей	c.
В село ворвавшись, ловит, режет,	. . .
Крушит и грабит; вопли, скрежет,	. . × . .
Насилье, брань, тревога, вой!..	
И, грабежом отягощенны,	a.a.
Боясь погони, утомленны,	b.
Спешат разбойники домой,	. . c.
Добычу на пути роняя.	. b . .

### ХIII. Евгений спешит к Параше

#### 29. Вода сбыла

Вода сбыла, и мостовая	. . a.
Открылась, и Евгений мой	. × b . .
Спешит, душою замирая,	b.
В надежде, страхе и тоске	b.
К едва смирившейся реке.	. . c.
Но, торжеством победы полны,	ab . . .
Еще кипели злобно волны,	
Как бы под ними тлел огонь;	ac . . .
Еще их пена покрывала,	b.
И тяжело Нева дышала,	a . . .
Как с битвы прибежавший конь.	. b . .

#### 30. Перевозчик

Евгений смотрит: видит лодку;	. . × . .
Он к ней бежит, как на находку;	ab. b.
Он перевозчика зовет —	ab. c.
И перевозчик беззаботный	c.
Его за гривенник охотно	c.
Через волны страшные везет.	

#### 31. Переправа

И долго с бурными волнами	c.
Боролся опытный гребец,	c.
И скрыться вглубь меж их рядами	
Всечасно с дерзкими пловцами	c.
Готов был челн — и наконец	. . × a.
Достиг он берега.	c ×

## XIV. Роковое узнание

### 32. Спешит к судьбе

Несчастный	×
Знакомой улицей бежит	с.
В места знакомые. Глядит —	с×
Узнать не может. Вид ужасный!	.. × ..
Всё перед ним завалено;	b○. a.
Что сброшено, что снесено;	□. с○.
Скривились домики, другие	с×
Совсем обрушились, иные	с×
Волнами сдвинуты; кругом	<с×?>.
Как будто в поле боевом,	с.
Тела валяются. Евгений	с×
Стремглав, не помня ничего,	b.
Изнемогая от мучений,	a.b.
Бежит туда, где ждет его	
Судьба с неведомым известьем,	с.
Как с запечатанным письмом.	.. с.
И вот бежит уж он предместьем,	ab. с.
И вот залив, и близок дом...	...
Что ж это?	□×

### 33. «Где же дом»

Он остановился;	× a ..
Пошел назад — и воротился.	.. a.
Глядит... идет... еще глядит.	.×.× ..
Вот место, где их дом стоит;	. b ..
Вот ива. Были здесь ворота —	□× ...
Снесло их, видно. Где же дом?	.. × ..

### 34. «Захотал»

И, полон сумрачной заботы,	с.
Всё ходит, ходит он кругом,	
Толкует громко сам с собою —	
И вдруг, ударя в лоб рукою,	...
Захотал.	a.×

## XV. В порядок прежний все вошло

### 35. Толки народа

Ночная мгла	× . .
На город трепетный сошла;	c.
Но долго жители не спали	c.
И меж собою толковали	b.
О дне минувшем.	. . ×

### 36. Прикрытое зло

Утра луч	× . .
Из-за усталых, бледных туч	a . . .
Блеснул над тихой столицей –	c.
И не нашел уже следов	a . . .
Беды вчерашней. Багряницей	b.
Уже прикрыто было зло –	
В порядок прежний всё вошло.	
Уже по улицам свободным,	c.
С своим бесчувствием холодным,	. . c.
Ходил народ. Чиновный люд,	. . × . .
Покинув свой ночной приют,	. . .
На службу шел. Торгаш отважный,	. . × . .
Не унывая, открывал	a.b.
Невой ограбленный подвал,	c.
Сбираясь свой убыток важный	. . .
На ближнем выместить. С дворов	c×.
Свозили лодки.	. . ×

### 37. Хвостов

Граф Хвостов,	× . .
Поэт, любимый небесами,	c.
Уж пел бессмертными стихами	c.
Несчастье невских берегов.	b.



## XVI. Сумасшедший Евгений

### 38. Мятежные думы сумасшедшего

Но бедный, бедный мой Евгений...	. . .
Увы! его смятенный ум	.× . . .
Против ужасных потрясений	b○. b.
Не устоял. Мятежный шум	a.× . .
Невы и ветров раздавался	. . b.
В его ушах. Ужасных дум	. . × . .
Безмолвно полон, он скитался.	
Его терзал какой-то сон.	

### 39. Сдача домика пиите

Прошла неделя, месяц — он	. . .×.
К себе домой не возвращался.	a.
Его пустынный уголок	b.
Отдал внаймы, как вышел срок,	
Хозяин бедному поэту.	c.

### 40. Страдания сумасшедшего

Евгений за своим добром	. b . .
Не приходил. Он скоро свету	a.× . .
Стал чужд. Весь день бродил пешком,	□× . . .
А спал на пристани; питался	c×.
В окошко поданным куском.	c.
Одежда ветхая на нем	. . c.
Рвалась и тлела. Злые дети	. . × . .
Бросали камни вслед ему.	. . .
Нередко кучерские плети	. . b.
Его стегали, потому	(×) b.
Что он не разбирал дороги	. b . .
Уж никогда; казалось — он	ab.×.×.
Не примечал. Он оглушен	a.×○.
Был шумом внутренней тревоги.	c.
И так он свой несчастный век	. . .
Влачил, ни зверь ни человек,	ab.
Ни то ни сё, ни житель света	. . .
Ни призрак мертвый...	. . ×

## XVII. Раз он спал у невской пристани

### 41. «Раз он спал»

Раз он спал	$\times \dots$
У невской пристани. Дни лета	$c \times \square$ .
Клонились к осени. Дышал	$c \times$ .
Ненастный ветер. Мрачный вал	$\dots \times \dots$
Плескал на пристань, ропща пени	
И бясь об гладкие ступени,	$\dots c$ .
Как челобитчик у дверей	$ab. b$ .
Ему не внемлющих судей.	$c$ .

### 42. Часовой

Бедняк проснулся. Мрачно было;	$\dots \times \dots$
Дождь капал, ветер выл уныло,	$\square \times \dots$
И с ним вдали во тьме ночной	
Перекликался часовой...	$a.c$ .

### 43. Евгений вспомнил прошлый ужас

Вскочил Евгений; вспомнил живо	$\dots$
Он прошлый ужас; торопливо	$\dots \times b$ .
Он встал; пошел бродить, и вдруг	$\times \dots$
Остановился, и вокруг	$a.b$ .
Тихонько стал водить очами	$\dots$
С боязнью дикой на лице.	$\dots b$ .
Он очутился под столбами	$ab. b$ .

### 44. «Медный всадник»

Большого дома.   На крыльце	$\dots \times b$ .
С поднятой лапой, как живые,	$b$ .
Стояли львы сторожевые,	$a$ .
И прямо в темной вышине,	$\dots b$ .
Над огражденною скалою,	$ab. c$ .
Кумир с простертою рукою	$c$ .
Сидел на бронзовом коне.	$c$ .

## XVIII. «Прояснились в нем страшно мысли»

### 45. «Прояснились в нем страшно мысли»

Евгений вздрогнул. Прояснились	×b.
В нем страшно мысли. Он узнал	.. × ..
И место, где потоп играл,	. b ..
Где волны хищные толпились,	c.
Бунтуя злобно вокруг него,	...
И львов, и площадь, и того,	.. b.
Кто неподвижно возвышался	b○. b.
Во мраке медною главой,	c.
Того, чьей волей роковой	b.
Под морем город основался...	b.

## XIX. «Властелин судьбы»

### 46. «Ужасен он»

Ужасен он в окрестной мгле!	...
Какая дума на челе!	b.
Какая сила в нем сокрыта!	
А в сем коне какой огонь!	
Куда ты скачешь, гордый конь,	
И где опустишь ты копыта?	

### 47. Властелин судьбы

О мощный властелин Судьбы!	□ b ..
Не так ли ты над самой бездной,	
На высоте, уздой железной	a ...
Россию поднял на дыбы?	b.

## XX. Евгений и всадник

### 48. «Ужо тебе»

Кругом подножия кумира	c.
Безумец бедный обошел	b.
И взоры дикие навел	c.
На лик Державца полумира.	b.
Стеснилась грудь его. Чело	...x.
К решетке хладной прилегло,	b.
Глаза подернулись туманом,	c.
По сердцу пламень пробежал,	.. b.
Вскипела кровь. Он мрачен стал	.. x ..
Пред горделивым истуканом	ab. b.
И, зубы стиснув, пальцы сжав,	...
Как обуянный силой черной,	ab ...
«Добро, строитель чудотворный! —	b.
Шепнул он, злобно задрожав, —	.. b.
Ужо тебе!..»   И вдруг стремглав	.. x ..

### 49. Лицо грозного царя

Бежать пустился. Показалось	.. x b.
Ему, что Грозного Царя,	c.
Мгновенно гневом возгоря,	c.
Лицо тихонько обращалось...	b.

### 50. Погоня всадника

И он по площади пустой	c.
Бежит и слышит за собой —	b.
Как будто грома грохотанье —	.. b.
Тяжело-звонкое скаканье	ad. c.
По потрясенной мостовой.	a.b.
И, озарен луною бледной,	a ...
Простерши руку в вышине,	b.
За ним несется Всадник Медный	
На звонко-скачущем коне;	a.

## 51. Так прошла ночь

И во всю ночь безумец бедный	a . . .
Куда стопы ни обращал,	b.
За ним повсюду всадник медный	
С тяжелым топотом скакал.	c.

## XXI. «Каргуз изношенный снимал»

### 52. «Каргуз изношенный снимал»

И с той поры, когда случилось	
Идти той площадью ему,	c.
В его лице изображалось	a . . .
Смятенье. К сердцу своему	.x. b.
Он прижимал поспешно руку,	ab . . .
Как бы его смиряя муку,	ac . . .
Каргуз изношенный снимал,	c.
Смущенных глаз не подымал	b.
И шел сторонкой.	. . x

## XXII. Смерть Евгения

### 53. Остров малый

Остров малый	x . .
На взморье виден. Иногда	. . x b.
Причалит с неводом туда	c.
Рыбак, на ловле запоздалый,	b.
И бедный ужин свой варит;	. . .
Или чиновник посетит,	b o . b.
Гуляя в лодке в воскресенье,	b.
Пустынный остров. Не взросло	. . x b.
Там ни былинки. Наводнение	ab . x b.
Туда, играя, занесло	b.

### 54. Домик

Домишко ветхий.   Над водою	.. × <i>b</i> .
Остался он как черный куст –	
Его прошедшею весною	.. <i>c</i> .
Свезли на барке. Был он пуст	.. × ..

### 55. Труп Евгения

И весь разрушен.   У порога	.. × <i>b</i> .
Нашли безумца моего...	<i>b</i> .
И тут же хладный труп его	
Похоронили ради Бога.	<i>a</i> . . .

## Список сокращений

Ссылки на книги, чаще всего цитируемые в послесловии и комментариях, приводятся в их тексте сокращенно:

*Зайцев П.Н.* Воспоминания... — *Зайцев П.Н.* Воспоминания / Сост. М.Л. Спивак, вст. статья М.Л. Спивак, Дж. Малмстада. М., 2008.

Переписка с Ивановым-Разумником цитируется по изданию: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Подг. текста, комм. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998.

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (СПб.).

Ракурс к дневнику — *Белый Андрей*. Ракурс к дневнику. Автограф // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Шенгели — *Шенгели Г.А.* Трактат о русском стихе. Одесса, 1921.

## Указатель имен

- Абель Н.Х. — 26, 27  
Александр I — 152, 164, 167,  
181, 185  
Александр Македонский —  
190  
Анакреон — 20, 273  
Андерсен Г. — 44  
Анисимов Ю.П. — 250  
Анненский И.Ф. — 240–242,  
250  
Аполлон — 23, 24, 99  
Апухтин А.Н. — 250  
Аристоксен из Тарента —  
20, 21, 45, 48, 288  
Аристотель из Стагиры —  
12, 14, 21, 288  
Ахрамович В.Ф. — 54, 230,  
231, 236, 248–251  
Бальмонт К.Д. — 230, 250  
Баранов А.А. (Дмитрий  
Рем) — 54, 62, 68, 70, 80,  
235, 243, 248  
Батюшков К.Н. — 193, 231,  
251  
Бедный Д. (Е.А. Придво-  
ров) — 270  
Белинский В.Г. — 268  
Белый А. (Б.Н. Бугаев) —  
33, 50, 57, 61, 64, 65,  
196–198, 201, 213, 217,  
230–234, 236, 238–243,  
245–251, 253, 291–497,  
517  
Бенедиктов В.Г. — 231, 249  
Бенкендорф А.Х. — 164, 171,  
220, 222, 269  
Бетховен Л. ван — 189  
Блок А.А. — 13, 17, 23, 24,  
54, 55, 111, 230, 236,  
240–242, 244, 250, 268,  
275, 281  
Бобров С.П. — 54, 211,  
248–251  
Бойль Р. — 36  
Боратынский (Баратынский)  
Е.А. — 24, 62, 107, 109,  
110, 230–233, 241–243,  
250, 273, 274  
Борис Годунов — 114, 233,  
236, 239, 241–243  
Брюллов К.П. — 219  
Брюсов В.Я. — 13, 17, 23,  
28, 31, 32, 52, 199, 210,  
230, 234, 240–242, 245,  
250



- Буало Н. — 273  
 Бугаев Н.В. — 27  
 Бунин И.А. — 231, 250  
 Буткевич Т.А. — 231, 236,  
 250  
 Бэкон Р. — 12, 15, 16, 64,  
 287, 288  
 Бэкон Ф. — 11, 12  
 Бюффон Ж.Л.Л. — 273
- Васильев В.А. — 27  
 Веневитинов Д.В. — 236, 249  
 Вестфаль Р. — 32, 195, 209,  
 211  
 Волошин М.А. — 231, 239,  
 241, 242, 244, 250  
 Вольтер (М.Ф. Аруэ) — 274  
 Востоков А.Х.  
 (А.В. Остенок) — 28,  
 196, 272, 273  
 Вяземский П.А. — 250
- Гален — 8  
 Галилей Г. — 12  
 Галич А.И. — 274  
 Галуа Э. — 26, 27  
 Гауптман Г. — 190  
 Гегель Г.В.Ф. — 12, 15, 34  
 Геккель Э. — 12, 17, 18, 34  
 Геккерен (Геккерн) Л.Я.Т.  
 ван — 224  
 Гераклит из Эфеса — 12, 16  
 Гершензон М.О. — 268, 269,  
 271  
 Гёте И.В. фон — 9, 11–13,  
 16, 17, 20, 23, 24, 32, 51,  
 105, 240, 287  
 Гинцбург Д.Г. — 28  
 Гиппиус З.Н. — 231, 234,  
 240–244, 250
- Гоголь Н.В. — 41, 273, 276  
 Гомер — 16, 19, 280, 282  
 Горбачевский И.И. — 269  
 Городецкий С.М. — 230, 251  
 Горох, царь — 14, 45  
 Греч Н.И. — 218  
 Гумилев Н.С. — 195–196,  
 231, 232, 239, 242, 244,  
 245, 250  
 Гюго В. — 273
- Дантес Ж.Ш. — 223, 224,  
 226, 227  
 Дарвин Ч. — 10–13, 15–17,  
 29, 287  
 Декарт Р. — 12, 25  
 Дельвиг А.А. — 231, 236,  
 241, 242, 244, 250, 273  
 Демьян Бедный —  
 см. Бедный Д.  
 Денисов Я.Э. — 40, 195  
 Державин Г.Р. — 193, 231,  
 249, 272  
 Дмитриев И.И. — 231  
 Доронин И.И. — 271, 283  
 Достоевский Ф.М. — 268–  
 270, 280–283  
 Дубельт Л.В. — 171  
 Дурылин С.Н. — 54, 230,  
 233–236, 239, 240, 248–  
 251  
 Дюринг Е. — 16
- Екатерина II — 272  
 Есенин С.А. — 31, 52
- Жирмунский В.М. — 12, 22,  
 32, 50, 57, 61, 64, 65,  
 195–202, 204, 205, 211, 213

- Жуковский В.А. — 75, 193,  
220, 230, 233, 236, 240,  
249
- Зайцев П.Н. — 6, 54  
Зенкевич М.А. — 242
- Иванов В.И. — 28, 50, 231,  
250  
Иисус Христос — 220  
Иоанн Богослов — 41  
Иоанн Дунс Скот — 12, 13,  
15, 25, 64, 288
- Кавуновский Г.А. — 6  
Казин В.В. — 30  
Канкрин Е.Ф. — 222, 223  
Кант И. — 30, 41, 42, 46,  
272, 273  
Кантемир А.Д. — 272  
Капнист В.В. — 231, 249  
Карпов П.И. — 242  
Керн А.П. — 112  
Киреев И.В. — 223  
Клейн Ф.Х. — 26, 289  
Клюев Н.А. — 52  
Кожебаткин А.М. — 231  
Козлов И.И. — 230  
Кольцов А.В. — 193, 231,  
251  
Коневской (Ореус) И.И. —  
231, 236  
Корф М.А. — 225, 226  
Корш Ф.Е. — 28, 32, 40, 50,  
78, 195, 196  
Кузмин М.А. — 230, 236,  
240–242, 250  
Куницын А.П. — 274
- Кювье Ж.Л. — 12, 13, 15, 29,  
287
- Ламарк Ж.Б. — 11, 13  
Ларионов А.И. — 231, 236,  
243, 247, 248, 250, 251  
Лейбниц Г.В. — 8, 26, 27  
Ленин (Ульянов) В.И. — 42  
Леонардо да Винчи — 9  
Лермонтов М.Ю. — 111, 230,  
235, 236, 249, 250, 269,  
270  
Лессинг Г.Э. — 273  
Ли С. — 26, 27  
Липпс Т. — 289  
Ломоносов М.В. — 9, 27, 28,  
50, 193, 196, 218, 231,  
249, 272, 273  
Лохвицкая Мирра (Мария)  
А. — 231, 250
- Майер Р. — 65  
Майков А.Н. — 230, 231, 250  
Малерб Ф. де — 273  
Мандельштам О.Э. — 242  
Мариотт Э. — 36  
Маркс А.Ф. — 10  
Маркс К. — 10–12, 29, 34  
Маяковский В.В. — 17, 20,  
24, 31, 32, 34, 35, 52  
Мезон Н.Ж. — 220  
Мей Л.А. — 231, 250  
Менделеев Д.И. — 12  
Мережковский Д.С. — 231,  
236, 250  
Мерзляков А.Ф. — 273  
Милорадович М.А. — 164  
Минский (Виленкин)  
Н.М. — 250  
Михельсон И.И. — 224

- Мордвинов А.Н. — 269  
 Моцарт В.А. — 243, 274,  
 276  
 Навуходоносор — 44, 208  
 Надсон С.Я. — 230, 250, 269  
 Наполеон Бонапарт — 107,  
 110, 189, 190  
 Нащокин П.В. — 170, 225,  
 279  
 Некрасов Н.А. — 231, 250,  
 269, 270, 281  
 Никитин И.С. — 230  
 Николай I — 162–164, 168–  
 170, 172, 177, 179–181,  
 186, 221–226, 278, 279  
 Нилендер В.О. — 54, 230,  
 235, 236  
 Новосадский Н.И. — 21  
 Ньютон И. — 12, 23, 25  
 Овидий (Публий Овидий  
 Назон) — 236  
 Огарев Н.П. — 230, 250  
 Оствальд В.Ф. — 32  
 Остолопов Н.Ф. — 28, 272  
 Павел I — 221  
 Павлова К.К. — 230, 231,  
 242, 250  
 Пестель П.И. — 274  
 Петр I — 118, 123, 125, 126,  
 148, 150–153, 156–158,  
 163–165, 169, 170, 173,  
 174, 181–183, 185–187,  
 219, 221, 278  
 Петр В.И. — 41  
 Писарев Д.И. — 268, 269,  
 282  
 Плеханов Г.В. — 15  
 Полежаев А.И. — 250  
 Полонский Я.П. — 230, 250  
 Пушкин А.С. — 9, 13, 17,  
 20, 24, 31, 50, 55, 62, 79,  
 82, 86, 94, 99, 102, 106–  
 108, 112–115, 117–119,  
 148–153, 156, 157, 161–  
 166, 169–176, 179, 180,  
 186, 189–191, 193, 194,  
 218–228, 230–234, 236,  
 240–244, 249, 267–274,  
 276–284  
 Пушкина (урожд.  
 Гончарова) Н.Н. — 219,  
 225, 279  
 Пущин И.И. — 269  
 Пяст (Пестовский) В.А. —  
 245  
 Радищев А.Н. — 272, 273  
 Раевский Н.Н. — 274  
 Рачинский Г.А. — 239, 240  
 Розанов В.В. — 188  
 Ронсар П. де — 273  
 Рубанович С.Я. — 230, 236,  
 250  
 Руссо Ж.Ж. — 274  
 Рылеев К.Ф. — 231  
 Сальери А. — 243, 272–274,  
 276  
 Санников Г.А. — 55  
 Саран Ф. (Saran Fr.) — 51  
 Сафо (Сапфо) — 20  
 Сент-Илер Ж. — 11, 287  
 Сидоров А.А. — 54, 231–234,  
 236, 239–244, 246–251  
 Скабичевский А.М. — 34  
 Слонимский А.Л. — 269

- Случевский К.К. — 231, 236,  
240, 242–244, 250
- Смит А. — 280, 282
- Соловьев В.С. — 230, 236,  
240–242, 250
- Соловьев С.М. — 230, 236,  
250
- Сологуб (Тетерников)  
Ф.К. — 230, 236, 241,  
242, 250
- Спенсер Г. — 289
- Сталин (Джугашвили)  
И.В. — 270
- Станевич В.О. — 230, 234,  
236, 245, 249–251
- Сумароков А.П. — 27, 193,  
249
- Танеев С.И. — 40, 63
- Тепляков В.Г. — 273
- Тимковский И.О. — 236
- Толстой А.К. — 102, 231,  
236, 241, 242, 244, 250,  
270, 276, 277, 281
- Толстой Л.Н. — 270, 276,  
277, 281
- Томашевский Б.В. — 31, 38,  
40, 42, 213, 215–218
- Тредьяковский В.К. — 27,  
28, 50, 193, 196, 272
- Троцкий (Бронштейн)  
Л.Д. — 65
- Тургенев А.И. — 224, 274
- Тургенев И.С. — 280
- Тютчев Ф.И. — 55, 62, 90,  
94, 98, 107–110, 112, 230,  
231, 233, 234, 242–244,  
250, 273, 274
- Феокрит с Коса — 280, 282
- Фет А.А. — 17, 112, 230,  
236, 250
- Фехнер Г.Т. — 41, 289
- Фома Аквинский — 288
- Хвостов Д.И. — 119, 136,  
163, 170, 175, 225
- Ходасевич В.Ф. — 55
- Христос — см. Иисус  
Христос
- Цветаева М.И. — 20
- Чаадаев П.Я. — 274
- Чеботаревская Е.Н. — 54,  
230, 232, 236, 242, 249–  
251
- Чернышевский Н.Г. — 268,  
269
- Черубина де Габриак  
(Е.И. Дмитриева) — 239
- Чехов М.А. — 32
- Шарль Ж.А.С. — 36
- Шенгели Г.А. — 52, 56, 57,  
60, 61, 67, 76, 204, 206,  
208
- Шенрок С.В. — 54, 231–234,  
236, 238, 241, 243, 245,  
247–251
- Шпет Г.Г. — 41
- Шувалов С.В. — 34
- Щербина Н.Ф. — 230, 235,  
241, 242, 250
- Эйнштейн А. — 12
- Эллис  
(Л.Л. Кобылинский) —  
230, 250
- Энгельс Ф. — 10, 15, 16, 34
- Яворский Б.Л. — 286
- Языков Н.М. — 231, 233,  
234, 241, 242, 244, 250

## Содержание

### РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Вместо предисловия ..... 5

#### ВВЕДЕНИЕ

1. Принцип стиховедения ..... 7
2. Ритм и метр как фазы поэзии ..... 15
3. Ритм как интонация и как число ..... 22
4. Опыт стиховедения..... 27

#### ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. Мы не знаем основы тонического  
строения стихов ..... 38
2. Особенности тоники русского языка..... 49

## **ГЛАВА ВТОРАЯ**

1. О кривой ритма.....	59
2. Счисление кривой.....	65
3. Случаи счисления .....	70

## **ГЛАВА ТРЕТЬЯ**

1. Кривая ритма, как интонационный жест.....	82
2. Восходящие кривые.....	90
3. Кривая коленчатого восхода .....	94
4. Нисходящая кривая (простая и коленчатая).....	102

## **ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ**

(кривая «Медного всадника» Пушкина)

1. Нечто о методе составления кривых поэмы .....	115
2. Материал счисления строк кривой «Медного всадника».....	123
3. Разгляд кривых «Медного всадника».....	147
4. Кривая «В» .....	155
5. Математическая диалектика .....	183

<b>ПОСЛЕСЛОВИЕ</b> .....	189
--------------------------	-----

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

1. К вопросу о слуховой записи.....	195
2. Пушкин и Петербург.....	218

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Протоколы заседаний Кружка экспериментальной эстетики при «Мусагете» («Ритмического кружка») .....	230
К будущему учебнику ритма .....	252
Пушкин и мы (Конспект к одной из лекций о Пушкине).....	267
Фрагмент первой редакции «Ритма как диалектики» .....	285
<i>Д. Торшилов.</i> Об истории книги.....	291
<b>Комментарии</b> .....	335
<b>Список сокращений</b> .....	517
<b>Указатель имен</b> .....	518

**Издательства «Республика»,  
«Культурная революция»,  
«Дмитрий Сечин»**

**выпускают (совместно) Собрание сочинений поэта,  
прозаика и одного из ведущих теоретиков символизма**

**Андрея Белого  
(1880–1934)**

**Вышли в свет следующие тома:**

1. Стихотворения и поэмы (1994).
2. Петербург (роман) (1994).
3. Серебряный голубь (роман). Рассказы (1995).
4. Воспоминания о Блоке (1995).
5. Символизм. Книга статей (2010).
6. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака (романы) (1997).
7. Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере (2000).
8. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей (2012).
9. Мастерство Гоголя. Исследование (2013).
10. Симфонии (2014).
14. Рим как диалектика и «Медный всадник». Исследование (2014).

**Готовятся к печати:**

11. На рубеже двух столетий (мемуары).
12. Начало века (мемуары).
13. Между двух революций (мемуары).



**АНДРЕЙ БЕЛЫЙ**

**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ**

**РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА  
И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»**

Исследование

Ведущий редактор *Т.И. Шагова*

Художественный редактор *Е.В. Березина*

Технический редактор *Т.В. Иванникова*

ЛР № 010273 от 10.12.1997

Подписано в печать 15.10.2014. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Petersburg». Усл. печ. л. 33. Уч.-изд. л. 35,8.  
Тираж 1500 экз. Заказ № 6885

Издательство «Дмитрий Сечин».  
123298. Москва, а/я 33. Д.Е. Сечин.  
E-mail: sechinbook@mail.ru

Отпечатано способом ролевой струйной печати  
в ОАО «Первая Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский Печатный Двор»  
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1  
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, т/ф. 8(496)726-54-10

РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА  
И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

# АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА  
И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»







РИТМ КАК ДИАЛЕКТИКА  
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ  
И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

**ozon.ru**  
выберите



1034223847







