



О СТИХОВЕДЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

С. С. Гречишкин, А. В. Лавро

*Памяти
Виктора Максимовича Жирмунского*

Вклад Андрея Белого в русское стиховедение общеизвестен. Его статьи из сборника «Символизм» — первый опыт статистического исследования русского стиха, первотолчок для всей последующей работы ученых в этой области. За 70 лет, прошедших со дня выхода «Символизма», стиховедческая наука шагнула далеко вперед, но следует принимать во внимание, что основанием для ее развития послужила в первую очередь деятельность Андрея Белого, впервые поставившего проблемы, важные и для современного стиховедения.² Комплексное исследование этого вклада Андрея Белого является насущной задачей науки. Цель настоящего сообщения — лишь ознакомление с хроникой многолетней исследовательской работы А. Белого и введение в научный оборот неизвестных материалов. Помимо известных книг и статей А. Белого, затрагивающих кардинальные

¹ Мы глубоко признательны В. М. Жирмунскому, С. И. Гиндину, Б. Ф. Егорову и В. Е. Холшевникову, ознакомившимся с работой в рукописи; замечания их использованы при подготовке окончательного текста.

Принятые сокращения: ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ГПБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ИМЛИ — Отдел рукописей Института мировой литературы АН СССР, ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ГРМ — Сектор рукописей Государственного Русского музея.

² Современное литературоведение оценивает значение пионерских исследований А. Белого неизменно высоко; см., например: В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд. 2. Изд-во Ленинградского университета, 1972, с. 27—29; Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., «Просвещение», 1972, с. 45—47; М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., «Наука», 1974, с. 5. 20—21.

вопросы науки о стихе³, в его наследии сохранилось и значительное количество неизданных материалов, расширяющих наше представление о характере и диапазоне интересов исследователя. Среди них имеются как готовые работы, так и многочисленные черновые и вспомогательные материалы, в совокупности дающие возможность продемонстрировать деятельность Андрея Белого — стиховеда.

Впервые с квалифицированным разбором стиха А. Белый столкнулся в начале 900-х годов на брюсовских «средах». Впоследствии А. Белый писал о Брюсове — инициаторе этих штудий: «<...> он учил ковать стих; умел разбирать строку Пушкина до появления первого учебника стиховедения; он на практике, для нас, стал учителем стиховедения; позднейшие стиховеды сложились в созданной им атмосфере».⁴ Необходимо указать также на пристальный интерес к структуре стиха другого «соратника» А. Белого — Вячеслава Иванова, который «читал у себя на дому курсы лекций о ритме и метре»⁵ и был одним из инициаторов «Общества ревнителей художественного слова» («Поэтической Академии») в Петербурге.⁶ «Символисты осозна-

³ Андрей Белый. 1) Символизм. М., «Мусaget», 1910 (4 статьи: «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина. (Опыт описания)», с. 231—428 и Комментарии к ним, с. 552—633); 2) О художественной прозе. — «Горн», кн. 2—3, 1919, с. 49—55; 3) О ритме. — «Горн», кн. 5, 1920, с. 47—54; 4) Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. М., «Федерация», 1929; 5) Поэма о хлопке. — «Новый мир», 1932, кн. 11, с. 229—248. — Стиховедческих проблем А. Белый касается и в других работах. См.: М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению. [М.], ГИХЛ, 1933, с. 84—85.

⁴ Андрей Белый. Валерий Брюсов. — «Россия», 1925, № 4 (13), с. 272. Ср. суждения Брюсова: «Многое, высказанное Белым, было им найдено не без моего влияния» (В. Я. Брюсов. Чем я интересовался. — ГБЛ, ф. 386, карт. 53, ед. хр. 16, л. 3; цит. по: С. И. Гиндин. Трансформационный анализ и метрика (из истории проблемы). — «Машинный перевод и прикладная лингвистика», вып. 13, 1970, с. 193).

Не исключено, что интерес как Брюсова, так и Андрея Белого к проблемам стиховедения был подкреплен авторитетом их общего гимназического наставника, выдающегося педагога Льва Ивановича Поливанова (1838—1899), написавшего исследование «Русский александрийский стих», в котором использованы элементы статистического анализа. (Ж. Расин. Гофолы. Перевод Льва Поливанова. М., 1892, с. XCVI—CLXI). Ср.: С. И. Гиндин. Взгляды В. Я. Брюсова на языковую приемлемость стиховых систем и судьбы русской силлабики (по рукописям 90-х годов). — «Вопросы языкознания», 1970, № 2, с. 102.

⁵ Андрей Белый. Поэзия слова. Пб., «Эпоха», 1922, с. 34.

⁶ Перечень работ Вяч. Иванова, в которых затронуты стиховедческие вопросы, см.: М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению, с. 59, 106. Добавим к нему, что в течение февраля—августа 1920 г. Вяч. Иванов вел занятия в «Кружке поэзии» при Литературном отделении Московского государственного института декламации. Сохранились записи высказываний Иванова на заседаниях Кружка, составленные Ф. И. Коган (ИМЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 6). Ср.: Андрей Белый. Сирин ученого варварства. По поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское». Берлин, «Скифы», 1922, с. 5.

ли назначение поэта и как труженика над стихом, — отмечал А. Белый, — в студиях Брюсова, Иванова учились и *стихovedению*.⁷

В 1908 году А. Белый вплотную приступил к изучению стиха. Летом этого года он фундаментально проработал стиховедческую литературу на русском и немецком языках;⁸ (июль 1908 г.): «<...> Читаю Тютчева и окончательно вырабатываю запись ритма; читаю всякое дрянцо по стиховедению, но отмечаю книгу Денисова».⁹ В феврале—марте 1909 года А. Белый начал практический анализ ритма четырехстопного ямба; эта работа, явившаяся статистической базой стиховедческих статей «Символизма», заняла у него несколько месяцев: «Бешеная работа над ритмом поэтов; <...> увлекаюсь <...> Языковым <...> изучаю его; перечитываю Державина <...> всю стиховедческую литературу» (март), «проделываю анализ ритма поэм Пушкина» (май), «проделываю ритм всего почти «Евгения Онегина» (очень несовершенно)» (июнь), «оканчиваю ритм поэм Пушкина» (июль).¹⁰ Первым результатом работы над ритмом стала статья «Лирика и эксперимент», написанная в октябре того же года. В ноябре был создан «Опыт характеристики русского четырех-

⁷ Андрей Белый. Поэма о хлопке. — «Новый мир», 1932, кн. 11, с. 243.

⁸ О диапазоне этой работы свидетельствует составленный им позднее список «Литература по ритму и метру» (русские и немецкие работы) (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 82).

⁹ Андрей Белый. Ракурс к Дневнику. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 100; цит. по: К. Н. Бугаева. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества. — ГИИ, ф. 60, ед. хр. 107, л. 57—58. — Имеется в виду книга Я. А. Денисова «Основания метрики у древних греков и римлян» (М., 1888). Сохранились тезисы Андрея Белого «Метрика» по работе Денисова (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 52). Впоследствии логика членения систем стихосложения на тоническое, метрическое и силлабическое проецируется у Белого на книгу Денисова (см.: «Ритм как диалектика и «Медный Всадник», с. 50—53).

¹⁰ А. Белый. Ракурс к Дневнику..., л. 62, 63. В. Ф. Ходасевич описал свою встречу с Белым летом 1908 г. «Я сделал открытие! Ей-Богу, настоящее открытие, вроде Архимеда!», — объявил ему Белый. «На столе лежала гигантская кипа бумаги, разграфленной вертикальными столбиками. В столбиках были точки, причудливо связанные прямыми линиями. Белый хлопал по кипе тяжелой своей ладонью: — Вот вам четырехстопный ямб. Весь тут, как на ладони. Стихи одного метра разнятся ритмом. Ритм с метром не совпадает и определяется пропуском метрических ударений». «Теперь все это стало азбукой. В тот день это было открытием, действительно простым и внезапным, как архимедово. Закону несовпадения метра и ритма должно быть в поэтике присвоено имя Андрея Белого», — добавляет поэт и критик (Владислав Ходасевич. Некрополь. Воспоминания. Bruxelles, 1939, с. 78). — Работа настолько увлекла Белого, что он (в сентябре 1909 г.) приступил к подготовке курса лекций «Ритмика» для «Дома Песни»; этот замысел не был осуществлен из-за чрезмерной занятости исследователя. (Во второй половине 1909 г. А. Белый работал над завершением романа «Серебряный Голубь», созданием теоретико-философских статей для «Символизма» и комментариев к ним, а также принимал деятельное участие в организации книгоиздательства «Мусaget»). Подготовительные черновые материалы к стиховедческим статьям «Символизма» см.: ГБЛ, ф. 25, карт. 2, ед. хр. 16.

стопного ямба», в декабре 1909 — январе 1910 — «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» и ««Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина. (Опыт описания)», также вошедшие в «Символизм», выпущенный в свет в апреле 1910 года. Основы метода А. Белого изложены в статье «Лирика и эксперимент», остальные статьи демонстрируют практические выводы из статистической обработки стихотворных текстов. А. Белый неоднократно выступал с лекциями об итогах своих стиховедческих исследований.¹¹

Трудно переоценить значение «Символизма» для становления современной науки о стихе. «Он сдвинул изучение русского стихосложения с мертвой точки,¹² — писал впоследствии В. М. Жирмунский о Белом, — сосредоточив внимание исследователей не на однообразных и абстрактных метрических схемах, а на живом многообразии реального ритма русского стиха, отклоняющегося в различных направлениях от той или иной из указанных схем».¹³ А. Белый впервые определил задачи научного исследования стиха, убедительно заявив об этом своими детальными характеристиками ритма четырехстопного ямба у 34 поэтов.¹⁴ Сравнение числовых характеристик ритма различных поэтов дало Белому возможность реально поставить вопрос о ритмических влияниях, проследить сходство поэтов по ритмическим компонентам.

Первым откликом на книгу Андрея Белого была рецензия В. Я. Брюсова «Об одном вопросе ритма».¹⁵ Брюсов, отмечая значение нововведений А. Белого для науки, выдвигает ряд сущест-

¹¹ А. Белый читал лекцию «Ритмика русского ямба» на трех заседаниях «Общества ревнителей художественного слова» в Петербурге (февраль 1910 г.), в редакции журнала «Аполлон»; для подготовки к выступлениям А. Белый запрашивал корректуры стиховедческих статей из печатавшегося «Символизма», ибо, как он извещал, «лекция боевая; должен хорошо подготовиться» (Письмо к А. М. Кожебаткину от 13 февраля 1910 г.). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 11). В. Пяст вспоминал о выступлении Белого: «Как методы, как наглядность подхода к ритму, так и выводы Белого звучали чем-то вроде до гениальности простого откровения» (В. Пяст. Встречи. М., «Федерация», 1929, стр. 153). В апреле 1910 г. А. Белый выступил с этой лекцией («Эксперимент в лирике») в Историческом музее в Москве. Сведения о лекционной деятельности почерпнуты преимущественно из перечня выступлений А. Белого, составленного им самим (А. Белый. Себе на память. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 96).

¹² Ср. замечание А. Белого о своей книге: «Она все же сдвинула стиховедение с мертвой точки, поставленной всем девятнадцатым веком» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934), с. 379).

¹³ В. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Л., «Академия», 1925, с. 33.

¹⁴ Общие тенденции развития ритма четырехстопного ямба в русской поэзии, установленные А. Белым, подтверждаются новейшими данными К. Тарановского, более точно и на более широком материале исследовавшего этот размер. (См.: Кирилл Тарановский. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953; Кирилл Тарановский. Основные задачи статистического изучения славянского стиха. — «Poetics. Poetyka. Poetika. II», Warszawa, 1966, с. 173—196).

¹⁵ «Аполлон», 1910, № 11, октябрь—ноябрь (отд. I), с. 52—60.

венных возражений; он даже отказывается признать метод Белого строго научным, находя его схематичным и субъективным. Брюсов считает неаргументированным количество обработанного материала (по 596 стихов из каждого поэта). Также он подвергает сомнению выводы о ритме стиха, полученные на основе анализа лишь одного из совокупности составляющих элементов — количества и местоположения пиррихий. Многие из упреков, однако, были не вполне справедливы. Так, вопреки утверждению Брюсова, А. Белый отмечал в «Символизме» ритмическую значимость «паузных форм», цезур, логических ударений и пр. (см., напр., с. 330, 589), но вынужден был ограничиться описанием пиррихий как наиболее важного компонента ритма. Справедливо указано, что «Брюсов не выдвинул самостоятельной позитивной методологической установки, которую мог бы противопоставить критикуемой им теории А. Белого, и, в сущности, обошел вопрос о заслуге Белого в создании статистической теории русского стиха».¹⁶

Андрей Белый написал ответ на рецензию Брюсова, оставшийся неопубликованным. Упрекая Брюсова в недостаточном ознакомлении с книгой, он выдвигает ряд концептуальных и частных возражений, параллельно еще раз раскрывая свой метод (см. Приложение 1). В «Ответе Брюсову» А. Белый наметил также перспективу комплексного исследования русского стиха, для которого статьи «Символизма» были бы только подготовительным опытом. К осуществлению этого плана ему удалось приступить.

В апреле 1910 года при книгоиздательстве «Мусагет» начал свою деятельность Ритмический кружок, после того как Андрей Белый согласился на предложение «мусагетцев» С. Н. Дурылина, А. А. Сидорова и С. В. Шенрока возглавить студию стиховедения.¹⁷ Помимо трех вышеназванных, деятельными участниками кружка стали Е. Н. Чеботаревская, В. О. Станевич, В. О. Нилендер, А. А. Баранов (Рем), В. Ф. Ахрамович, А. И. Ларионов и др. Занятиями в Ритмическом кружке начал свои стиховедческие исследования С. П. Бобров. Коллективная работа позволяла статистически обработать огромные стиховые пласты, поэтому А. Белый поставил задачей кружка уже не показательный анализ, как в «Символизме», а всеобъемлющее и всестороннее описание ритма одного размера; объектом исследования был взят пятистопный ямб. В мае 1910 года, после организационных засе-

¹⁶ Л. С. Флейшман. Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову. — «Труды по знаковым системам. V». (Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 284). Тарту, 1971, с. 532—533.

¹⁷ Андрей Белый сообщал об этом Э. К. Метнеру: «Завтра в два часа дня в Мусагете соберется кружок студентов, желающих заниматься а) теоретической эстетикой, б) историей искусств, с) ритмом; я дам им задачи на лето» (ГБЛ, ф. 167, карт. 2, ед. хр. 13).

даний, был распределен стиховой материал для обработки на летний период. А. Белый считал летом пятистопный ямб Баратынского, Тютчева и лирики Пушкина;¹⁸ кроме того, он вплотную приступил к исследованию паузных форм.

Заседания Ритмического кружка возобновились в августе и продолжались до конца ноября.¹⁹ Особое внимание А. Белый обратил на методику «записи пауз»; много усилий было также уделено выработке единой номенклатуры и общих принципов статистической обработки текстов. Сохранились протоколы заседаний кружка, которые вел секретарь В. Ф. Ахрамович; приводим выдержки:

«<Собрание 4 октября 1910 г.>

<...> Б. Н. Бугаев охарактеризовывает вкратце результаты своей летней работы над Пушкиным, Баратынским и Тютчевым. <...> Прежде всего, у Баратынского, по сравнению с Пушкиным особенно и с Тютчев<ым>, в 5-ст<опном> ямбе больше ускорений. А priori в 5-ст<опном> ямбе вообще, конечно, должно быть больше ускорений, чем в 4-стопном, благодаря лишней стопе, напр<имер>, у Б<аратынско>го на 100 строк 115 ускорений. <...> Самое интересное, независимо от статистики, это то, что количество ускорений на 3 стопе, столь редко<е> в 5-ст<опном> ямбе (подобно уск<орениям> на 2 ст<опе> в 4-стопном), увеличивается к старости, во 2-ой половине творчества. «На посев леса» Бар<атынско>го, ритмически очень бедное, все построено на ускор<ениях> 3 стопы и паузн<ой> форме «а» на ней.²⁰ Преобладающей паузн<ой> формой является «с». <...>

Б. Н. Бугаев указывает на необходимость таблиц изме<не>ний преобладания той или иной стопы у поэта с хронологическим освещением. <...> Сумма ритмических ускорений Б<аратынско>го превалирует над суммой П<ушки>на и Т<ютче>ва. Среднее 4-ой стопы Тютчева — выше Б<аратын-

¹⁸ Исследование проходило в основном в июне, когда А. Белый жил на даче в Демьянове, причем он работал не только над ритмом пятистопного ямба названных поэтов, но и над их словарем: «Собираю материал на тему: «солнце, луна, воздух, вода, небо» у Пушкина, Тютчева, Баратынского» (Андрей Белый. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3, л. 57 об. — Ср. замечание в письме к А. М. Кожеваткину от <3 июня 1910 г.>: «думаю дать Вам статьи о лирике «Пушкина, Тютчева и Баратынского»; собираю данные». — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 11). Эти исследования легли в основу позднейшей (1916) статьи «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» (Андрей Белый. Поэзия слова, с. 7—19).

¹⁹ Подробнее об этом см. главу «Ритмический кружок» в мемуарах Андрея Белого «Между двух революций», с. 392—396. Ср.: Андрей Белый. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 4. Берлин, «Геликон», 1923, с. 169, 181, 196—197.

²⁰ Теоретическое обоснование «паузных форм» см.: «К будущему учебнику ритма» (Приложение 2).

ско>го и П<ушки>на. 3 стопа, по мере падения других стоп, повышается. Если бы нам удалось проявление всех этих особенностей у поэтов по годам, — мы нашли бы известную закономерность в соответствии ритма и возраста поэта. <...> В ритмич<еском> отношении в 5-ст<опном> ямбе наиболее богат Б<аратынс>кий. Затем незначительно меньше Тютчев. Пушкин в лирике не так богат».²¹

На этом же заседании А. А. Баранов (Рем) «объясняет новый способ определения ритма стихотворений»; на заседании 8-го ноября он читает обстоятельный реферат о принципах своего метода, чрезвычайно заинтересовавшего Андрея Белого.²² В последующих своих работах, в том числе и в книге «Ритм как диалектика и «Медный Всадник», А. Белый в основу учения о «ритмическом жесте» положил формулу Баранова.

«<Собрание 8-го ноября 1910 г.>

<...> Б. Н. Бугаев сделал ритмический разбор молодых поэтов из «Аполлона» — Мандельштама, Зенкевича (ритм богатый) и Карпова (очень бедный)».²³

28 ноября 1910 года А. Белый уехал за границу. На последнем перед отъездом заседании (22 ноября) он предложил членам кружка самостоятельно закончить обработку пятистопного ямба и перейти к изучению шестистопного. Последующие собрания вплоть до лета 1911 года проходили без его участия.²⁴

Итог коллективной работы над пятистопным ямбом был подведен 18 мая 1911 года. Среди участников исследования должны

²¹ ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 337.

²² А. Белый изложил этот способ счисления ритма на заседании «Общества ревнителей художественного слова» в Петербурге 28 января 1912 г. (см. отчет Н. В. Недоброво. — «Труды и дни», 1912, № 2, с. 25).

²³ ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 337. — Зафиксирован отзыв А. Белого о О. Э. Мандельштаме: «познейший из поэтов» (В. Пяст. Встречи, с. 140). Кружок разбирал стихотворения О. Мандельштама, М. Зенкевича и Н. Карпова, опубликованные в журнале «Аполлон» (1910, № 9, июль—август, <отд. III>, с. 5—12).

²⁴ А. Белый вспоминал: «Ритмический кружок — последняя пядь Москвы, которая еще держала меня; но путь жизни с Асей, соединившийся с неизбежным отъездом за границу, конечно же перевесивал» (Андрей Белый. Между двух революций, с. 396. Ася — Анна Алексеевна Тургенева (1891—1966) — первая жена А. Белого). Члены кружка оповещали Белого о ходе работы. В. Ф. Ахрамович писал ему 17 января 1911 г.: «<...> после вашего отъезда туго и малоллюдно собирался кружок раза два <...> Значительно был пополнен список поэтов, так что на одного ритмиста приходилось по несколько тысяч стихов» (ГБЛ, ф. 25, карт. 8, ед. хр. 19). «Ритм идет: пока еще не собиравшись после Рождества, но в понедельник (17-го) будет собрание, — сообщал Белому С. П. Бобров 14 января 1911 г. — <...> Кстати — у Городецкого 5-стопного ямба не оказалось — это жаль — ведь разбор Ваш его четырехстопного ямба произвел очень сильное впечатление. <...> Шести-стопный ямб заканчивается. Сидоров сейчас разбирает Бальмонта — и говорил мне, что у него очень хороший ритм. Прення о счете фигур и о паузных формах понемногу улеглись, но еще не совсем <...>» (ГБЛ, ф. 25, карт. 10, ед. хр. 2).

быть упомянуты: Андрей Белый (лирика Пушкина, Баратынский, К. Павлова, Огарев, Тютчев), С. П. Бобров (Ломоносов, Сумароков, Державин, Капнист, Вяземский, Фет, Бунин), А. А. Сидоров (поэмы Пушкина, Веневитинов, Бенедиктов, Полежаев, А. Майков, Надсон, Бальмонт, Блок, А. Белый, И. Анненский, Волошин, Гумилев, Эллис, С. Соловьев), С. Н. Дурьлин (Жуковский, лирика Лермонтова, Щербина, Вл. Соловьев), С. В. Шенрок (Дельвиг, Языков, А. К. Толстой, Мережковский, З. Гиппиус, Вяч. Иванов), В. О. Станевич (поэмы Лермонтова, Брюсов), Е. Н. Чеботаревская (Полонский, Кузмин, Сологуб), А. И. Ларионов (Мей, Случевский, Лохвицкая). К сожалению, результаты этой работы не были обобщены, отчасти в связи с тем, что А. Белый, непрерывный руководитель кружка, по возвращении в Россию (май 1911 г.) уже не уделяя стиховедческим исследованиям основного внимания, приступив вплотную к работе над романом «Петербург», а затем, в марте 1912 года, вновь уехал за границу, теперь уже на 4 года.²⁵

С рассказом о ходе работы Ритмического кружка, в том числе об исследовании пятистопного ямба, А. Белый выступал 28 января 1912 г. в Петербурге на заседании «Общества ревнителей художественного слова». Н. В. Недоброво²⁶ в своем отчете об этом собрании утверждал, что, в сравнении со стиховедческими статьями из «Символизма», ныне «приемы работы над ритмом подвергнуты кружком дальнейшему усовершенствованию, при котором устранен личный исследовательский произвол, чем создается возможность коллективной работы; установлено также более справедливое отношение к отдельным метрически правильным строкам, которые теперь уже не представляются чем-то

²⁵ Сохранилась часть материалов по пятистопному ямбу; из них большинство принадлежит Белому (около 900 карточек, на которых расписаны стихотворения Пушкина, Баратынского и Тютчева). На карточках зафиксирован первичный материал для статистической обработки пятистопных стихотворений; каждая из цитат отнесена к определенному роду «фигур» или «паузных форм» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 339). Определения «фигур» и «паузных форм» см. «К будущему учебнику ритма». Сохранилось также небольшое количество материалов А. Белого по счислению пятистопного ямба Огарева и наброски графиков хорея на материале стихотворений Пушкина, Лермонтова, Языкова, Бенедиктова, К. Павловой, Полонского, Брюсова, А. Белого (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 50).

²⁶ Недоброво Николай Владимирович (1882—1919) — поэт, автор стиховедческой статьи «Ритм, метр и их взаимоотношение» («Труды и дни», 1912, № 2, с. 14—23), в которой выводы А. Белого были доведены до сомнения в реальности существования метров. В январе—феврале 1910 г. (К. Н. Бугаев в а. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 66) и в феврале 1912 г. Недоброво регулярно встречался с А. Белым: «Часто бываем с ним <Вяч. Ивановым> у Недоброво» (Андрей Белый. Материал к биографии (интимный), л. 61). О Недоброво см.: Андрей Белый. О ритмическом жесте, гл. I (Приложение 3).

вроде ритмических провалов, но включаются в общую структуру ритма».²⁷

Реальным итогом работы кружка стал «Учебник ритма», выработанный на занятиях кружка под руководством Андрея Белого на основе опыта комплексного изучения пятистопного ямба, а также теоретического осмысления проблем, не нашедших своего выражения в «Символизме».²⁸ «Учебник» остался неопубликованным (см. Приложение 2).²⁹ Метод изучения стиха, предложенный в «Учебнике ритма», оказался шагом вперед по сравнению со статьями из «Символизма», и, если бы он был своевременно напечатан, то, вероятно, многие из упреков в адрес А. Белого, в частности, упрек в апологетизации ритмической функции пиррихий («ускорений»), отпали бы сами собой.³⁰

²⁷ Н. В. Недоброво. Общество ревнителей художественного слова в Петербурге. — «Труды и дни», 1912, № 2, с. 25. Примечательны и слова В. А. Чудовского, в целом критически относившегося к результатам стиховедческих исследований Белого: «Я всем нутром своим чувствую необычайную остроту настоящего момента в изучении стиха. Семя, брошенная Андр<еем> Белым, не может не взойти; и здесь, кто *первый* палку взял — тот и капрал» (письмо к С. К. Маковскому от 23 октября 1911 г. — ГРМ, ф. 97, ед. хр. 295).

²⁸ По сообщению П. Н. Зайцева, разработке «Учебника ритма» было посвящено заседание Ритмического кружка 21 ноября 1911 года. (К. Н. Бугаева. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 74).

²⁹ А. Белый видел причину того, что «Учебник ритма» не вышел в свет, исключительно в равнодушном отношении редактора-издателя «Мусагета» Э. К. Метнера к проблемам стиховедения: «Ценнейший учебничек, брошенный в пыль редакцией «Мусагета» после моего отъезда из Москвы и не опубликованный своевременно, — укор Метнеру» (Андрей Белый. Между двух революций, с. 395). Действительно, в январском письме 1912 г. А. Белый предлагал Э. К. Метнеру напечатать в «мусагетском» журнале «Труды и дни» стиховедческие работы: «Дело идет а) о напечатании статейки о занятиях ритмом в № первом, написанной мной, б) о приложении к № второму учебника ритма (страничек 5) с комментариями» (ГБЛ, ф. 167, карт. 2, ед. хр. 51), — но безрезультатно: подготовка к печати «Учебника ритма» была доведена лишь до стадии корректуры. Создание «Учебника ритма» воспринималось как основание для последующих разработок вопросов стиховедения. Так, С. П. Бобров писал Андрею Белому 2 июля 1911 г.: «Вами было предложено весной издать наш учебник «на правах рукописи». Но, не говоря о том, что это лишь паллиатив и что к учебнику необходим том комментарий, без чего он совершенно непонятен рядовому «интересующемуся», у нашего учебника такая масса слабых сторон и совершенно неразработанных пунктов, что он скорее запутает кого угодно, чем разъяснит ему что-нибудь! <...> для этого необходим <...> небольшой журнал: орган ритмической секции! Журнал, где будут *стихи и о стихах* — журнал, посвященный поэзии в самом широком смысле слова и «ритму» в частности! Эту идею мою я излагал нашим, и очень меня поддержали Сидоров и Дурылин» (ГБЛ, ф. 25, карт. 10, ед. хр. 2). Этот замысел тогда также не был реализован.

³⁰ В книге «Ритм как диалектика» (с. 243) А. Белый сделал упрек В. М. Жирмунскому в том, что тот, якобы, в своих работах воспользовался данными «регистра 1911 года» (т. е. «Учебника ритма»), не согласовав этого вопроса с ним. В. М. Жирмунский в печатном «ответе Андрею Белому» заявил, что ему не был известен даже сам факт существования «регистра» (В. Жирмунский. По поводу книги «Ритм как диалектика». Ответ Андрею Белому. — «Звезда», 1929, № 8, с. 205).

Характерно, что А. Белый отмечал «условность» установленного «учебником» определения ритма и оговаривал, что оно «есть рабочая, вспомогательная гипотеза, а вовсе не определение догматически узаконенное»; более того, он даже отверг заглавие «Учебник ритма», заменив его менее ответственным «К будущему учебнику ритма». Работая в Штутгарте над корректурой «учебника», А. Белый писал секретарю Ритмического кружка: «Первая статья «Учебника» самонадеянна. О формуле ритма говорить рано. Мы еще сами не знаем, что такое ритм, и определение ритма «Учебником» есть определение ощупью».³¹ Принцип противопоставления «ритмических» элементов стиха «метрическим» был, однако, в сравнении с «Символизмом», углублен.³²

«Учебник ритма» оказался единственным завершенным плодом деятельности Ритмического кружка. Лишившись в 1912 году своего руководителя, кружок распался.

С 1912 по 1916 год Андрей Белый живет за границей (преимущественно в Швейцарии и в Германии); это время проходит у него под знаком мировоззренческих поисков в русле антропософского учения Рудольфа Штейнера.³³ В октябре 1914 года Белый возобновил исследование стиха Пушкина, Баратынского и Тютчева, был «собран большой материал вычислений, оставшийся в Арлестейме <Швейцария>».³⁴ За границей А. Белый во многом видоизменяет свой взгляд на «ритм»; основанием для этого пересмотра послужила антропософия Штейнера.³⁵ Теперь

³¹ Письмо к В. Ф. Ахрамовичу (середина ноября 1912 г.). — ГБЛ, ф. 167, карт. 2, ед. хр. 75.

³² См. в особенности статью «Мелодии». В материалах А. Белого, в частности, сохранилась незаполненная таблица:

Поэты	Количество строк метра	Количество строк ритма	Отношение ритма к метру

(ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 338).

³³ В письме к Э. К. Метнеру от 22 сентября 1913 г. (ГБЛ, ф. 167, карт. 3, ед. хр. 16) А. Белый анализирует несколько стихотворных отрывков из первой «мистерии» Р. Штейнера, особое внимание уделяя инструментровке (ассонансам, аллитерационным рядам, внутренним рифмам, симметрии слов и др.). Это единственный известный нам у А. Белого образец разбора иноязычного стиха.

³⁴ К. Н. Бугаева. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 86. В гл. 5 книги «О ритмическом жесте» — иное свидетельство относительно масштаба этих исследований: «Между тем у меня материалов по жесту ритма не собрано; стихотворений 20, разобранных мною, остались в Швейцарии (по условиям военного времени я не мог захватить с собою ряд рукописей)» (ГБЛ, ф. 25, карт. 4, ед. хр. 1).

³⁵ 10 мая 1917 г. А. Белый на квартире Б. П. Григорова, главы московских антропософов, выступил с обоснованием этого взгляда: «Мой доклад у Григоровых «Теория знания Штейнера и ритм» (говорю 4 часа)» (Андрей Белый. Жизнь без Аси. — ГБЛ, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 1).

он уже не удовлетворяется изучением «морфологии» ритма, но стремится ввести «ритм» в круг своих философских воззрений этого времени. Стихотворный ритм становится у А. Белого эманацией некоего «ритма» вселенского, «ритма» — субстанции поэтического творчества. Такой взгляд на стихотворный ритм сквозь призму религиозно-философских универсалий, в частности, послужил основанием для утверждения единой природы ритма стиха и ритма прозы и, соответственно, единства методов их изучения.³⁶ Рядом с интересом к «морфологии» ритма возникает проблема «физиологии» стихотворной строки. Основной тезис: «Огромной жизнью пульсирует смысл внутри признанных метров; определяют ее, как жизнь ритма», «ритм в своем жесте обыкновенно следует содержанию»³⁷ — приводит к задаче уловить «движение» ритма и аргументировать необходимую связь этого «движения» («жеста») со «смыслом». «Ритм не есть отношение ударяемых и не ударяемых стоп; ритм не есть отношение строк или строф в динамическом их напряжении; он есть: отношение динамической линии, нарисованной строками, к внутреннему содержанию строк».³⁸

По возвращении в Россию Андрей Белый приступил к работе над стиховедческой книгой «О ритмическом жесте»,³⁹ черновой автограф которой дошел до нас (см. Приложение 3). Как впоследствии в книге «Ритм как диалектика», А. Белый изучает соотношение «метра» и «ритма», доказывая, что линия метрических отступлений «не есть фотография ритма поэта», и настаивая на ритмической значимости «паузных форм». Краеугольное положение А. Белого: «Формальные элементы в поэзии неотделимы от образов содержания, ярко бросается это в глаза, когда мы получаем возможность анализировать точно *ритмические жесты* у поэтов».⁴⁰ Здесь А. Белый впервые кладет в основу счис-

³⁶ См. статью А. Белого «О художественной прозе» («Горн», кн. 2—3, 1919, с. 49—56), вызвавшую критику Вяч. Иванова («Научные известия». Академический центр Наркомпроса. Сб. 2, М., <1922>, с. 170—171) и Б. В. Томашевского («Жизнь искусства», 1920, 18 мая, 22—23 мая, 25 мая, №№ 454, 458—459, 460; «Книга и революция», 1921, № 10—11, с. 32—34). Укажем также на критические в адрес А. Белого замечания в работе Е. И. Замятина «О ритме в прозе», сохранившейся в его парижском архиве (Dagmar Hobzová. Catalogue des archives parisiennes d'Evgenij Zamjatin. — „Cahiers du Monde russe et soviétique”, vol. XIII, 1972, avril-juin, p. 258). Впрочем, он же называл «блестящими» лекции Белого по теории стиха (Евгений Замятин. Лица. New York, 1967, с. 75).

³⁷ Андрей Белый. О ритмическом жесте (введение, гл. 5). — ГБЛ, ф. 25, карт. 4, ед. хр. 1. См. также Приложение 3.

³⁸ Андрей Белый. Ритм и смысл. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 84. А. Белый работал над статьей в феврале 1917 г. Полный текст ее см. Приложение 4.

³⁹ Андрей Белый писал книгу в 1917 году в Царском Селе (17—26 февраля), в Москве (9—12 марта) и в Сергиевом Посаде (12—30 марта).

⁴⁰ Андрей Белый. О ритме. — «Горн», кн. 5, 1920, с. 54.

ления «ритмического жеста» формулу А. А. Баранова (Рема) $\frac{n-1}{n}$, сопоставляя установленные вибрации ритмической «крий» с нюансами смысла стихотворного текста⁴¹.

Теорию «ритмического жеста» Андрей Белый положил в основу своих лекций 1917—1920 гг. Впервые он выступил с ее обоснованием в дни работы над книгой «О ритмическом жесте» — в феврале 1917 г. в Петербургском университете, на семинарии С. А. Венгерова.⁴² Лекцией «Стихovedение» А. Белый начал свой курс в литературной студии московского Пролеткульта (октябрь—декабрь 1918 г.),⁴³ «пишется монументальный конспект курса «Ритмика» <...> в «Пролет-Культе», где и пропадает».⁴⁴ В марте—апреле 1920 года А. Белый читает курс «Ритмика» в петроградском «Доме Искусств», а с октября по декабрь этого же года — цикл лекций «Стихovedение» в московской литературной студии (ЛИТО).⁴⁵ Всего в 1917—1920 гг. им было

⁴¹ См. подробное описание метода счисления в кн. «Ритм как диалектика», с. 77—144. Первой демонстрацией в печати метода «ритмического жеста» на материале стихотворения Тютчева «Фонтан» явилась глава «Ритм» в статье А. Белого «Жезл Аарона (о слове в поэзии)» («Скифы», сб. 1 <СПб.>, 1917, с. 200—203), над которой он работал одновременно с книгой «О ритмическом жесте» в феврале 1917 г. (Андрей Белый. Работа и чтение. — ГБЛ, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 6).

⁴² См.: «Пушкинист». Историко-литературный сборник под ред. проф. С. А. Венгерова, III. Пг., 1918, с. VIII. С. А. Венгеров присутствовал еще на первых стиховедческих докладах А. Белого в феврале 1910 г. в Петербурге и отнесся к ним, по словам А. Белого, «с большим вниманием» (Андрей Белый. Между двух революций, с. 395).

⁴³ А. Белый фиксировал в автобиографических заметках: «С осени поступаю на службу в «Пролет-Культе»: мои функции (а) консультант по проблемам формы; (б) руководитель этих проблем в семинариях литер<атурной> студии; (с) лектор: читаю курс по ритмике; (д) чтение поступающих рукописей; (е) прием в Пролет-Культе и беседа с начинающими авторами» (Андрей Белый. Материалы к биографии (1918—1927). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 98).

⁴⁴ Письмо Андрея Белого к Р. В. Иванову-Разумнику от 1—3 марта 1927 года (ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 18). Тематика лекций курса «Ритмика» в Пролеткульте: «стопа и диметрия», «ритмические элементы», «ритмическая проза», «ритмический жест», «ритмические фигуры», «стихотворная строка», «история ямба». В литературной студии Пролеткульта Белый вел также «семинарий по ритму».

Московский Пролеткульт предполагал издать этот курс: журнал «Горн» объявлял в списке печатающихся книг «Стихovedение» Андрея Белого («Горн», кн. 2—3, 1919, 3 с. обл.). Также не было осуществлено впоследствии издание работы А. Белого «О поэтическом смысле» (25 п. л.), которую он должен был представить к 1 августа 1922 г. и (вероятно, из-за отъезда в Германию в конце 1921 г.) не смог подготовить (сохранился договор на издание книги с «ЛИТО» Наркомпроса. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 341). Из других неосуществленных начинаний этого времени укажем на проект договора на открытие студии стиховедения за подписями А. Белого, А. А. Касьянова, М. П. Малишевского, И. С. Рукавишникова и Г. А. Шенгели (ИМЛИ, ф. 11, оп. 2, ед. хр. 17).

⁴⁵ Приводим названия лекций, читанных в ЛИТО в 1920 г.: «Описание стихотворения «Восстань, о Греция!» Пушкина» (26 октября), «Метрическое, силлабическое, тоническое стихосложение» (2 ноября), «Наиболее краткий и

прочитано около 30 стиховедческих лекций; сохранились 149 схем, изготовленных А. Белым для наглядной демонстрации перед аудиторией объясняемых положений.⁴⁶

Отметим, что, находясь в ноябре 1921 года в Ковно, А. Белый прочел на заседаниях общества литовских художников 2 стиховедческих лекции.⁴⁷ В декабре 1923 года, вернувшись из Германии, Белый обратился к исследованию анапеста на материале стихов Блока, Лермонтова, Фета и А. К. Толстого, что послужило основой для доклада «О трехдольниках» (3 января 1924 г.) в московском Кружке поэтов.⁴⁸

Вновь к интенсивной стиховедческой деятельности А. Белый приступил в июне 1927 года, когда, находясь на отдыхе в Грузии, занялся «ритмическим жестом» Пушкина; были вычислены «кривые» «жеста» «Полтавы», а также «Медного Всадника», разбор которого оказался самым благодарным материалом для демонстрации свойств ритмической «кривой».⁴⁹ 2-го июля 1927 года А. Белый прочитал в тбилисском «Дворце Искусств» лекцию «Ритмический жест «Медного Всадника»»; этот же доклад был предложен вниманию редакционного собрания издательства «Никитинские субботники» (29 октября). Книга «Ритм как диалектика» была написана за два месяца (ноябрь—декабрь 1927

долгий периоды» (7 ноября), «О диподиях» (16 ноября), «О ямбическом диаметре» (23 ноября), «Диаметр у Пушкина и эпигонов» (14 декабря), «Анализ приемов Баратынского» (21 декабря). «Курс оборван болезнью: 2 месяца лежал в больнице» (Андрей Белый. Себе на память, л. 13 об.). Среди слушателей этого курса были поэты В. Д. Александровский, В. В. Казин, Г. А. Санников, будущий стиховед М. П. Малишевский и др.

⁴⁶ Андрей Белый. Ритмика русского стиха. Схемы к курсу лекций. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 92, 93. — Из отдельных выступлений А. Белого упомянем лекции «О ритме» в московской Студии поэтов (июнь 1918 г.), «О задачах науки о стихе» в «студии стиховедения» (октябрь 1918 г.) и «О ритмическом жесте» в «Обществе любителей российской словесности» (ноябрь 1918 г.). Последняя была отражена в научной хронике как «попытка графической передачи движения ритмической волны в поэзии» («Научные известия»... сб. 2, с. 284).

⁴⁷ А. Белый писал, что ему «предложили остаться в Литве и выработать схему студии стиховедения по плану литературной студии московского Пролеткульта» (Андрей Белый. «Одна из обителей царства теней». Л., 1924, с. 20).

⁴⁸ А. Белый, касаясь событий 1923 г., записывал: «Конец года усиленно работаю над материалом версификации у Блока; собираю материал по ритмике «трехдольников» (материал где-то затерялся)» (Андрей Белый. Материалы к биографии (1918—1927). — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 98).

В ноябре 1924 г. А. Белый выступил с докладом о ритмическом жесте на квартире у П. Н. Зайцева. На чтении присутствовали Г. О. Винокур, Б. Л. Пастернак, Г. А. Шенгели, Б. И. Ярхо и др. (К. Н. Бугаева. Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 127).

⁴⁹ А. Белый писал Р. В. Иванову-Разумнику: «Последние дни потрясаюсь «Медным Всадником»; и — «ритмическим жестом»; я вычислил ритмический жест «Всадника» и при помощи его разглядел такие штуки у Пушкина, что ахнул» (Письмо от 20 июня 1927 г. — ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 18). Ср.: Андрей Белый. Ветер с Кавказа. Впечатления. М., «Федерация», 1928, с. 147.

года);⁵⁰ в сравнении с предыдущими работами она представляет собой наиболее полное изложение теории «ритмического жеста» с ее практическим обоснованием.⁵¹

Опыты счисления ритма были продолжены А. Белым. Сохранились вычисления ритма и наброски ритмической «кривой» «Кавказского пленника» Пушкина (июль 1929 г.), «кривые» ритма стихотворений из сборника С. Д. Спасского «Да» (Л., 1933);⁵² этим же способом Белый пытался «анатомировать» ритм прозаического отрывка (вероятно, из Гоголя).⁵³ Отметим, что в 1929 году внимание А. Белого к проблеме взаимодействия «ритма» и «смысла» дополняется интересом к стиховой интонации: «Я все более и более склоняюсь подчеркивать не сопряженность ритма и смысла, а сопряженность ритма, верней, его количественной проекции (что есть кривая) с *интонационным* смыслом, который и *первое* и *позднее* (т. е. и первое, и последнее)».⁵⁴

⁵⁰ А. Белый предложил свое исследование издательству «Никитинские субботники», которое медлило с печатанием, вызывая тем самым резкие суждения А. Белого (в частности, в письмах к П. Н. Зайцеву): «Если не издадут, я — *взору* на весь «СССР»: человек 12 лет не может ничего сказать, ничего о ритме!!» (20 <июня> 1928 г.); «ведь на протяжении 15 лет, как только дело доходит до ритма, я слышу: «*неудобно*», «*нельзя*», «*не подходит*», «*дурного*», «*неинтересно*» и т. д.» (25-июня 1928 г.) (ЦГАЛИ, ф. 1610, оп. 1, ед. хр. 16). По договору, подписанному 18 октября 1928 г. (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 6, ед. хр. 29), А. Белый передал рукопись издательству «Федерация», которое и выпустило книгу в свет в 1929 г.

⁵¹ В апреле 1928 года А. Белый написал для журнала «Красная новь» статью «Принцип ритма в диалектическом методе», в сжатой форме повторяющую теоретические положения книги «Ритм как диалектика». (К. Бугаева, А. Петровский, <Д. Пинес>. Литературное наследство Андрея Белого. — «Литературное наследство», т. 27—28. М., 1937, с. 624). Статья осталась неопубликованной (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 73).

Модель, предложенная в «Ритме как диалектика», теоретически осмыслена С. И. Гиндиным. См. тезисы его докладов: «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), «Внутренняя семантика ритма и ее математическое моделирование» («Проблемы прикладной лингвистики». Тезисы межвузовской конференции 16—19 декабря 1969 г. — МГПИИЯ им. М. Горького. Часть I, М., 1969, с. 92—96), «Пути моделирования ритмической организации текста» («Структурно-математические методы моделирования языка». Тезисы докладов и сообщений всесоюзной научной конференции. Часть 1, Киев, 1970, с. 33—35).

⁵² ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 5. В архиве Р. В. Иванова-Разумника сохранились также наброски А. Белого к анализу стихотворения В. Казина «Бреду я вечером на Пресню» (ИРЛИ, ф. 79, оп. 3, ед. хр. 69) и черновые графики ритмических жестов стихотворений Тютчева (оп. 3, ед. хр. 37). Упомянем также об анализе элегии Баратынского «Филиandia», которому А. Белый посвятил одну из лекций своего курса «О слове» для артистов Театра им. Мейерхольда (декабрь 1927 г.).

⁵³ А. Белый. Ритмическая схема прозаического отрывка. Ритмическая «кривая» и вычисления по ритму. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 19. Ср. запись А. Белого, относящуюся к 14 января 1928 г.: «разбираю ритмически Гоголя» (К. Н. Бугаева, Андрей Белый. Летопись жизни и творчества, л. 143).

⁵⁴ Письмо А. Белого к Р. В. Иванову-Разумнику от 1-го октября 1929 г. — ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 20.

В мае 1932 года Андрей Белый оппонировал А. П. Квятковскому по его докладу «О стиховедении», в котором была изложена тактометрическая теория. Из отрывочных записей Белого по докладу ясно, что он скептически отнесся к теории Квятковского.⁵⁵

Последней стиховедческой работой Андрея Белого была попытка составления «Словаря рифм». Сохранились черновые материалы, которым предпослана объяснительная записка А. Белого: «В период от января до мая 1933 года делал попытки к началу составления словаря рифм; данный материал — пробные наброски; меня интересовала методология составления словаря».⁵⁶ Принцип работы А. Белого аналогичен методике его предшественника Н. Абрамова, выпустившего в 1912 году «Полный словарь русских рифм». Как и Абрамов, Белый располагает рифмы в алфавитном порядке, по гнездовому принципу (учитываются только точные рифмы). Судя по сохранившимся материалам, замысел А. Белого охватывал значительно более полный репертуар точных рифм, чем словарь Абрамова. Например, гнездо рифм на «-арка» насчитывает у Абрамова 18 слов, а у Белого — 65.⁵⁷ Работа не была осуществлена даже в общих чертах из-за смерти писателя.

⁵⁵ Приводим некоторые выдержки: «Верно, что русским стиховедам не повезло <...>, и верно, что «Опыты» Брюсова схоластичны. <...> Но не понятием силлабо-метрического стихосложения исправить то, в чем не повезло стиховедам. <...> Неприятен тон победности. <...> Новые стиховеды должны искать «новые формы» борьбы со старой рутинной, а не приемы полемик с ничем не виноватыми *ямбам*, которые ни хуже, ни лучше тысячей возможных размеров» (ГПБ, ф. 60, ед. хр. 37).

⁵⁶ Андрей Белый. Черновой материал к «Словарю рифм». — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 16. См. также: К. Бугаева, А. Петровский, <Д. Пинес>. Литературное наследство Андрея Белого. — «Литературное наследство», т. 27—28. М., 1937, с. 624—626.

⁵⁷ О работе А. Белого над словарем рифм летом 1932 года вспоминает его свояченица Е. Н. Кезельман: «Он «отдыхал», например, <...> за составлением словаря рифм <...>, к которому привлек и меня и даже моих соседей татар, с которыми вместе я <...> выискивала слова на -ар». (Е. Н. Кезельман. Воспоминания (1941). — ГПБ, ф. 60, ед. хр. 140, л. 12—12 об.).

Приложение 1

Андрей Белый. К вопросу о ритме.¹

К ВОПРОСУ О РИТМЕ

Посвящаю В. Я. Брюсову.²

В своей статье «Об одном вопросе ритма» (Аполлон № 11 за 1910 год) В. Я. Брюсов разбирает поднятые мной вопросы ритма; я признаю мою работу о четырехстопном ямбе далеко не совершенной; тем не менее я не могу оставить без возражения некоторых существенных промахов статьи Б. Я. Брюсова; между тем на основании этих промахов и построены нападки Брюсова на предлагаемый мной метод изучения ритма. Все это и обязывает меня высказать несколько слов в защиту моего метода.

Статья В. Я. Брюсова касается и вообще моей книги «Символизм», в рубрике первой дается характеристика всей книги, верней первой ее части. Здесь я пытаюсь дать схему теории символизма; Брюсов не пытается вникнуть по существу в предлагаемую мной теорию; он вовсе оставляет эту часть без разбора; анализ критикуемых мной представителей «формализма» и психологизма в современной философии не интересует его. Рискованно, поэтому, высказываться по поводу этой части моей книги в двух словах. Тем не менее В. Я. Брюсов допускает несколько иронических замечаний; в книге де моей трактуется решительно обо всем — «о теософии, о китайском языке, о коэффициенте расширения газов, о ведийской литературе и т. д.»; В. Я. Брюсов, характеризуя таким образом мою книгу, должен был бы оговориться, что слова его касаются не текста книги, а примечаний к тексту, напечатанных в особом отделе, в конце книги. Ввиду сжатости моего изложения я должен был снабдить книгу этими

¹ ГБЛ, ф. 190, карт. 55, ед. хр. 19. В конце 1910 г. уже функционировал Ритмический кружок под руководством Андрея Белого, и сначала даже планировался коллективный ответ Брюсову. В протоколе собрания от 2 ноября 1910 г. значится: «Указывается на фактические ошибки в рецензии В. Брюсова. Возникает предположение ответить В. Я. Брюсову от имени кружка» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 337).

² Первоначально: «Ответ В. Я. Брюсову».

примечаниями; необходимость такого отдела я мотивирую в предисловии к *«Символизму»* в следующих словах: «Ввиду того, что статьи, долженствующие служить главами предлагаемой книги, писались в разное время, они ... требуют развития и пополнения; я снабдил их примечаниями, в которых отчасти восполнил некоторые из пробелов или развитием того или иного положения, или ссылками на мнения тех или иных мыслителей, или указанием на некоторые литературные источники».

Дело в том, что примечания мои имеют форму заметок на полях книги, а не ученых комментариев: отсюда их свободная форма; в одном месте я привожу литературу; в другом намечаю схему целых статей; в третьем — даю характеристику того или иного мыслителя; цель примечаний — конкретизировать текст; если бы Брюсов потрудился сличить текст с отступлением от текста, он не удивился бы, что я в одном месте говорю о ведийской литературе, в другом — о коэффициенте расширения газов. Говорить иронически о примечаниях, видя в них попытку дать ученый комментарий вместо авторских дум на полях собственной книги, несправедливо; если же принять во внимание тот факт, что о тексте, породившем примечания, В. Я. Брюсов не говорит ничего, то ирония по поводу многообразия моих тем есть слишком легкий способ критики.

Также поспешны обвинения меня в том, что я привожу неточную литературу по символизму; вовсе не задавался целью приводить исчерпывающую библиографию, ибо многие примечания я писал без библиографического аппарата, а по памяти; и полагаю до сих пор, что и немногие, сообщаемые мной данные, полезны для читателя, незнакомого с литературой предмета. Далее: В. Я. утверждает, будто я привожу книги и журналы, не имеющие с символизмом ничего общего. Но: 1) под *символизмом* я разумею не литературную школу, а систему мыслей и переживаний, т. е. известное миросозерцание и мироощущение; выйдя моя книга на год позднее, я поместил бы в числе изданий, затрагивающих проблемы символизма, «Логос», ибо статьи Риккерта *«О понятии философии»*, Фосслера *«Грамматика и история языка»*, моя *«Мысль и язык»* суть статьи, дебатирующие проблемы символизма³; Брюсов упрекал бы меня в том, что неокантианский журнал я перечисляю в числе журналов, посвященных разработке литературной школы символизма. 2) Приводя список изданий, в которых печатались статьи, связанные с моим пониманием символизма, я не причисляю их все к органам *«симво-*

³ А. Белый называет статьи немецкого философа-неокантианца Генриха Риккерта (1863—1936) *«О понятии философии»* («Логос», 1910, кн. 1, с. 19—61), немецкого филолога Карла Фосслера (1872—1949) *«Грамматика и история языка»*. К вопросу об отношении между «правильным» и «истинным» в языковедении (там же, с. 157—170) и свою статью *«Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)»* («Логос», 1910, кн. 2, с. 240—258).

листов»; я пишу: «Кроме упомянутых книг я привожу некоторые из журналов, в которых *дебатировались вопросы*, касающиеся символизма и символистов» (Символизм. Стр. 463).

Еще страннее, я бы сказал, придирки В. Я. Брюсова к частностям моей книги: «*Пэон*, — пишет Брюсов, — *на протяжении всей книги называется пэаном*». Спор о «пэане» или «пэоне» есть спор о «стриженом или бритом»: уступаю В. Я. Брюсову «пэон», хотя я и оговариваюсь, что называю «пэон» «пэаном», желая подчеркнуть генетическую связь этого размера с музыкальным началом (с гимнами). Брюсов укоряет меня в моем утверждении, будто бы «пэоны» (или «пэаны») суть гимны в честь Диониса. Вот что я пишу на странице 559-ой «Символизма»: «Пэоны (или пэаны) употреблялись в гимнах к Аполлону» ... В невежестве укорить меня не удастся В. Я. Брюсову. После приведенных слов из «Символизма» читатель поверит мне, что отнесение пэонов к «Дионису» не есть описка руки, ибо новейшие изыскания подвергают сомнению принадлежность пэонов Аполлону. Но если бы я захотел защищаться формально, я сказал бы словами «Символизма»: «В пэанах два кратких стягиваются в один долгий, и тогда имеем *бакхий* ...; эти формы употреблялись в гимнах в честь Вакха» (Символизм). Пэоны вовсе не так далеки от вакхических размеров, как думает Брюсов.

Из всех нападок Брюсова признаю лишь одну: Илиада пишется через одно «л», а не через два; досадная описка, вытекающая из спешности работы; но что хочет сказать Брюсов, старательно выуживая описки и недосказанности из объемистой книги и вместе с тем отказываясь от разбора моей теории символизма, впервые в Европе проводимой сквозь строй научных и философских воззрений современности. В уточнение Брюсову, желающему придираться едва ли не к корректурным опечаткам, скажу, что после отпечатания книги я нашел в ней несколько неточно приводимых стихотворных строк.

В рубрике второй, составляющей главную часть статьи Брюсова, он признает интересными мои ритмические изыскания, но отрицает в них научность: я отрицаю научность критики Брюсовым моего метода; более того: мне иногда кажется, что отдел «Символизма», посвященный ритму, В. Я. Брюсов лишь перелистал.

Я систематизировал пиррихические стопы в ямбе; на основании статистики я пришел к формуле изменения ритма в пушкинской школе поэтов. Пэон второй до-пушкинской группы поэтов сменился пеоном четвертым у после-пушкинской в первой половине ямбического диметра. Вот цифры пэонов второго и четвертого на протяжении равной порции строк у поэтов до Пушкина (вернее до Жуковского — Батюшкова):

Пэоны вторые.

139
139
114
100
100
109
112

Пэоны четвертые.

13
46
24
54
25
36
35

У послепушкинской группы поэтов обратно.

Пэоны вторые.

33
47
13
4
64

Пэоны четвертые.

110
100
101
126
164

Как можно опровергать цифры, я не знаю, знаю только, что научная критика должна установить данное отношение, как эмпирический закон, и если мой метод дает возможность устанавливать такие законы, он — метод точный.

В. Я. Брюсов умалчивает о ряде закономерностей, установленных предложенным мной методом. Он нападает на него совершенно с иной, неожиданной стороны, имеющей только видимость убедительности. Мой метод де схематичен. Но, спрошу я Брюсова, какой же точный метод не схематичен; атом, молекула, электрон ведь — схемы; точная наука дает ряд схем, не более; нападки Брюсова имели бы цену, если бы он напал на все естествознание: они имели бы тогда цену... смелого парадокса. Но свой парадокс применяет Брюсов только по отношению к моей работе. «Ритм, — пишет Брюсов, — *слагается из комбинаций целого ряда факторов; кроме пиррихий, вводятся еще: цезура, логический строй стиха, словесная инструментовка, расположение рифм, структура образов*». Что же? Разве я этого не знаю? Но вот что я говорю: «*Лирическое стихотворение, взятое со стороны формы, являет собой замкнутое, как мир, целое. Систематическое описание стихотворений дает нам богатый материал для индивидуальной характеристики стиля поэтов... Должны быть составлены 1) таблицы метрических форм... 2) ритмической индивидуальности 3) рифм, ассонансов, аллитераций и пр. 4) знаков препинания 5) архитектурных форм 6) форм описательных*» (Символизм, с. 339). Читатель видит, что я говорю то же, что и Брюсов; скажу более: Брюсов излагает на четырех строках мои мысли, развитые во всем отделе, посвященном ритму, и суммированные на 32 страницах (Смотри статью «*Не пой красавица...*») с фактами в руках. И однако я отвлекался ото всей

сложности, ради установления сначала элементарных, но бесспорных закономерностей ритма; мотивы моего отвлечения от сложности изложения в пространном примечании к тексту, где я говорю о методах описания, полемизируя с Тэнном. Подчеркивая значение инструментовки, Брюсов ломится в открытую дверь.

Опыт описания ведет к системе описания; анатомия стиха предполагает вивисекцию; в анатомии сначала изучают отдельно скелет, потом — мускулы, потом — внутренности, потом — нервную систему; только затем строят цельное представление об организме. Брюсов хочет, чтобы я дал цельное представление о стихе, игнорируя систему описания; а эта система необходимо начинается с вивисекции и препарирования одной системы изучаемого организма; естественно начать с изучения метра и отвлеченного ритма, то есть голого костяка; а потом приступить уже к изучению облекающих его мускулов (инструментовки); моя задача заключалась в отвлечении от всего конкретного; установление законов связи между отвлеченным ритмом и инструментовкой возможно лишь тогда, когда изучены ритм и инструментовка *в отдельности*; я и призываю к этой работе; работая сам, я включаю пока многообразие особенностей стиха, за исключением одной: *изучаемой*; мой прием работы есть прием всякой научной работы. И критика его Брюсовым есть критика всякого научного метода, а не моего только. Из статьи Брюсова явствует, что я не подозреваю о существовании инструментовки, цезур и пр... Между тем я даю наиболее полное описание инструментовки во всей русской критической литературе в статье «Не пой красавица». Описывая ритм пушкинского стихотворения, я устанавливаю все градации между *отвлеченным* и *конкретным* ритмом (паузные формы, симметрия слов по слогам, знаки препинания, отношение количества согласных к гласным, характер согласных и т. д.).

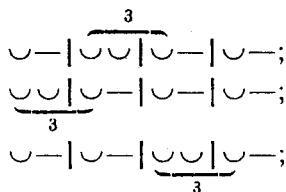
Не стану останавливаться на явном нежелании Брюсова считаться с текстом «Символизма». Остановлюсь лишь на примерах, приводимых Брюсовым.

По Брюсову я не различаю ритмической индивидуальности нижеследующих строк:

Тиха украинская ночь.
Богат и славен Кочубей.

Для меня такое утверждение равносильно признанию Брюсова, что книги моей он не читал. От 276 до 281 страницы «Символизма» я подробно останавливаюсь на этом вопросе. Вот что я пишу: «Звуковая особенность пиррихической стопы зависит не только от самой стопы, но и от слова, которое эту стопу

образует; если стопа лежит между ударяемыми слогами, то промежуток между долгими слогами равен трем кратким:



ритмический характер в пределах одной полуударяемой стопы резко изменится в зависимости от того, падут ли три кратких на одно слово (например: «óторопи»), или на два; в последнем случае важно, где именно произойдет перерыв слов: после одного краткого (например, «святáя | красота»), или после двух кратких (например, «волнѐние | мое»). В случае, когда все три кратких падают на одно слово, важно знать, лежит ли ударение на четырехсложном и более слове до кратких («óторопи») или после (например, «отобразíть»). (Символизм с. 276—277). И далее: «Итого мы имеем ритмических 4 подразделения в пределах пиррихия на второй стопе.

- а) «Душа | потрясена моя».
 - б) «В ресницах | стеклянеют слезы».
 - с) «Угрозою | кривится рот».
 - д) «Похрустывает | в ночь валежник».
- (Символизм, с. 278).

Те же примеры привожу я для первой и третьей стопы. Далее я даю характеристику четырех *паузных форм* — а, б, с, д; указываю, что «а» и «б» часты на первой стопе, «б» часто в ямбическом диметре у Пушкина на второй, а «с» — часто на второй у Державина; далее, — что «с» преобладает в диметре на третьей стопе.

После всего сказанного утверждение Брюсова, будто я не различаю ритмической индивидуальности между строками «Тиха украинская ночь» и «Богат и славен Кочубей» есть утверждение голословное, не имеющее никакой цены. Первая из строк характеризуема моим методом, как «д» на третьей стопе, вторая, как «б». Вывожу отсюда, что В. Я. Брюсов книги моей не читал. Также неверно утверждение Брюсова, будто для меня равноритмичны строки:

- 1) Швед, русский колет, рубит, режет.
- 2) Печальный демон, дух изгнанья.

Первая строка не метр; *спондей* на первой стопе отклоняет ее от метра. Но отвлекаясь, пока, от спондеев и других деталей ритма не вследствие легкомыслия, в котором легкомысленно меня

упрекнул Брюсов, а вследствие сознательного представления о методах научной работы, — я не хотел заранее усложнять представление о ритме, пока разделяя ритм отвлеченный (схематический) от ритма *конкретного*: отношение между обоими представлениями о ритме достаточно подчеркнуто в «Символизме». Все это Брюсов в книге моей просмотрел; я даже не знаю, читал ли он вообще «Символизм».

Далее: Брюсов утверждает, что на основании моих выводов я делаю рискованные утверждения о поэтах. Но вот что я говорю подлинно: «*Выводы мои относительно ритмичности или аритмичности поэтов не касаются достоинства их поэзии; достоинства поэтического произведения — в сумме ритма, инструментовки, формах изобразительности; архитектонике стиля, в лепке образов, в словаре и т. д. ...*» Отсылаю читателей, более того, настаиваю, чтобы они прочли страницу 395 «Символизма».

Единственное обвинение, имеющее *quasi*-научную форму, есть указание на то, что я не анализировал *in corpore* русский четырехстопный ямб. Ввиду того, что для этого нужно проанализировать много сот тысяч строк, я предлагаю В. Я. Брюсову лично проделать эту работу. Собранный мной материал отнял у меня 3 года; анализ русского ямбического диметра потребовал бы по меньшей мере 30 лет труда. Итак Брюсов настаивает, чтобы о русском стихосложении не знали ничего ровно, потому что вряд ли найдется смельчак, который посвятил бы всю свою жизнь анализу только одной формы стиха.

Надо быть благодарным и за то, что есть: для того же, чтобы научно критиковать область, лично не разработанную, нужно если не легкомыслие, то по крайней мере большая критическая легкость.

В заключение скажу Брюсову, что мой метод детализирован целым кружком; в этом кружке благодаря разделению труда стало возможным брать *in corpore* тот или иной размер; в нашем кружке бывали и петербургские поэты; его не знает только один Брюсов. В утешение Брюсову скажу, что он есть, и что моя работа только имела целью заинтересовать людей, любящих поэзию, для образования кадров работников в области новой, теперь уже намечаемой науки.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ.⁴

⁴ Статья была отклонена редакцией журнала «Труды и дни», выпускавшегося изд. «Мусагет»; на обложке рукописи — надпись секретаря «Мусагета» Н. П. Киселева: «Статья для «Трудов», отклоненная редакцией». Первоначально предполагалось эту статью опубликовать; 11 января 1911 г. Э. К. Метнер писал Белому: «Ваше возражение Брюсову выйдет, вероятно, в январе» (ГБЛ, ф. 167, карт. 5, ед. хр. 19). Однако выход первого номера «Трудов и дней» задержался до начала 1912 г., и к тому времени полемическая статья Белого уже утратила свою актуальность.

К БУДУЩЕМУ УЧЕБНИКУ РИТМА¹

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.

Опираясь 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 суммою этих эле-

¹ ГБЛ, ф. 190, карт. 55, ед. хр. 7, 8 (экземпляр этого текста корректуры без помет Белого имеется и в собрании Н. В. Котрелева, Москва). Первоначальное название — «Учебник ритма» — было отвергнуто А. Белым. В тексте фиксируются пометы и исправления, сделанные А. Белым на двух экземплярах гранок «учебника»: зачеркнутое заключено в квадратные скобки, внесенные изменения и вставки выделены жирным шрифтом. Мелкие замечания А. Белого и пометы технического характера специально не оговариваются.

Необходимость создания «Учебника ритма» была осознана участниками ритмического кружка после обсуждения предварительных результатов коллективной работы над пятистопным ямбом. 17 января 1911 г. В. Ф. Ахрамович писал Белому о решении собрания ритмистов, принятом в этот день: «Кружок ставит своей ближайшей и насущнейшей задачей выработку точного канона для работы над анализом ритма: Пункт за пунктом, глава за главой, вырабатываются точные и неуклонные законы записи. Когда получится, наконец, такой свод законов — «Vade mecum ритмиста» — тогда не трудно будет выполнить уже чисто механическую работу записи. Цифровой подсчет ритмич<еских> записей делает, в целях единообразия и бесконечно сложного вопроса о фигурах, не сам работавший над поэтом, а комиссия. Таким образом все недоумения решаются гуртом, и не будет бесконечных споров о необходимости той или иной рубрики» (ГБЛ, ф. 25, карт. 8, ед. хр. 19). 27 января 1911 г. С. П. Бобров сообщал Белому: «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» (ГБЛ, ф. 25, карт. 10, ед. хр. 2).

ментов к сумме нам данных элементов метрических. Первую сумму мы условно объединяем в понятие ритма; могли бы соди-наковым 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, а *posteriori* должно привести нас к началу, а *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.

К БУДУЩЕМУ УЧЕБНИКУ РИТМА

СТАТЬЯ I.

РИТМ, В ЕГО ОТНОШЕНИИ К МЕТРУ

§ 1. Ритм, устанавливаемый условно, есть чередование [тезисов и арсисов] повышений или понижений независимо от того, определяются ли они долготой, краткостью или ударяемостью и неударяемостью. Такое определение ритма есть рабочая, вспо-

могательная гипотеза, а вовсе не определение догматически узаконенное.*

§ 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 уско-ряемы 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.

* Если авторы этого § знают, что есть ритм, то я поздравляю их: определение ритма здесь есть недопустимая смелость (примечание Белого).

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. наличие 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 неистощимый»...
- 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:

Общая таблица: в ускор. стопе: в двух ускор. стоп.

a	○○○⊥ a ⊥	○○○⊥ ⊥	⊥ ^a ⊥ ^a ⊥
b	○○⊥ b ⊥○	○○⊥ ⊥○	⊥ ^b ⊥ ^b ⊥
c	○⊥ c ⊥○○	○⊥ ⊥○○ ^c	⊥ ^a ⊥ ^a ⊥
d	⊥ d ⊥○○○	⊥ ⊥○○○ ^d	⊥ ^b ⊥ ^b ⊥
		⊥ ^d ⊥ ^d ⊥ ^d	⊥
		⊥ ^d ⊥ ^d ⊥ ^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 [паузе] следующему ударению — обозначается соответствующей буквой (а и b после паузы, с и d перед паузой), следующая ускоренная стопа обозначается той же буквой со значком 2 (⊥^{c2} ⊥^{c1} ⊥) и т. д.

Примеры: { а: «благословен грядущий день» — на I стопе.
b: «как ангел дивной красоты» — на III стопе.
1 ускор. ст. { с: «что в имени тебе моем» — на II стопе.
d: «томительная ночи повесть» — на II стопе.

2 ускор. ст. { «И вот Екатеринослав» на II и III стопе — а и а₂
«И снова велосипедист» на II и III стопе — b и b₂
«Как демоны глухонемые» на II и III стопе — с и а
«Возлюбленная тишина» на II и III стопе — d и b
«Над памятниками дрожат» на II и III ст. — с₂ и с
«Обманывающая глаз» на II и III стопе — d₂ и d

§ 4. Различаются два равноправных принципа классификации паузных форм: а) по их ритмическо[й] му [индивидуальности] типу (а, б, с, d), б) по чистоте проявления это[й] го [индивидуальности] типа.

§ 5. Принцип классификации по ритмическо[й] му [индивидуальности] 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. Ритмическою фигурою называются соединение двух условно ритмических строк (каждой предыдущей с каждой последующей).

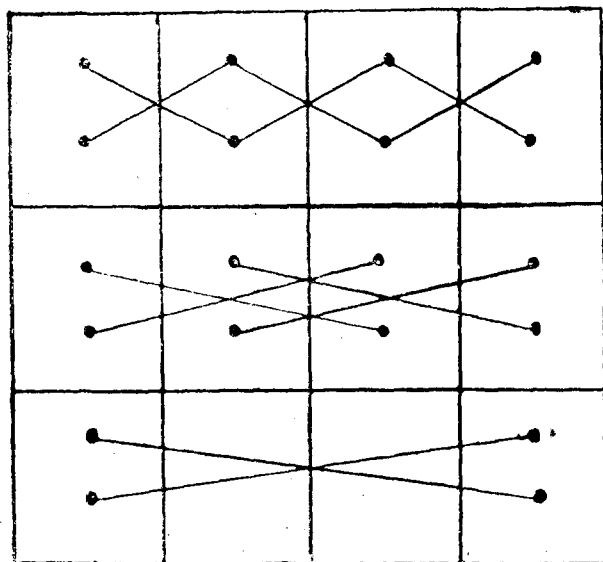
§ 2. Фигуры разделяются на открытые и замкнутые.

§ 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.

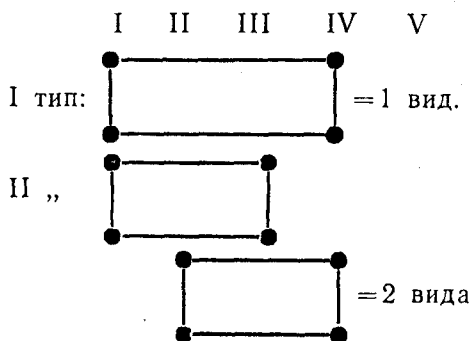
§ 6. Ускорения соединяются только с ускорениями, а замедления только с замедлениями и подсчитываются отдельно.

Примечание. Замедления образуют те же фигуры и подсчитываются тем же правилам, как и ускорения.

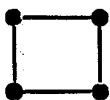
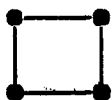
§ 7. Количество типов и видов фигур прямо пропорционально числу стоп в строке. Фигуры (замкнутые) существуют следующие:

{лист фигур для пятистопного ямба}

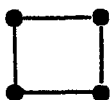
I. Прямоугольники (квадраты).



III „

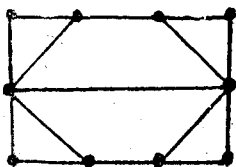


= 3 вида



II. Трапеции.

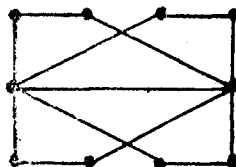
I тип.



= 4 вида



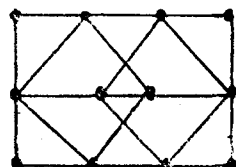
II „



= 4 вида



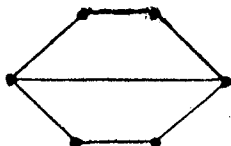
III „



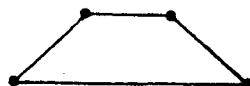
= 8 видов



IV „



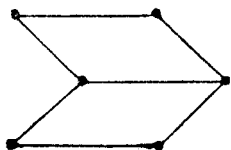
= 2 вида



III. Параллелограммы (ромбы).

I II III IV

I тип:

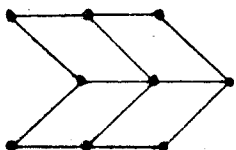


= 2 вида

I II III IV



II тип:



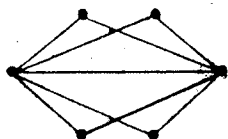
= 4 вида



IV. Крыши.

I II III IV

I тип:



= 4 вида

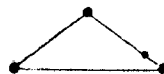
I II III IV



II тип:



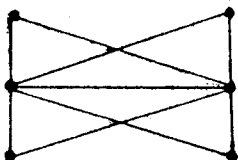
= 4 вида



V. Прямоугольные треугольники.

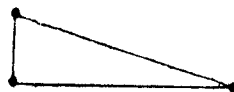
I II III IV

I тип:

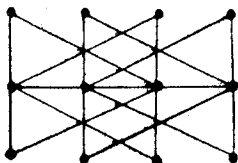


= 4 вида

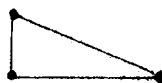
I II III IV



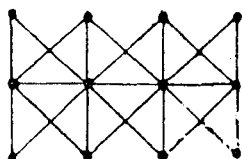
II тип:



= 8 видов



III тип:



= 12 видов

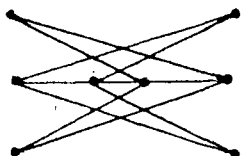


VI. Косоугольные треугольники.

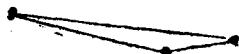
I II III IV

I II III IV

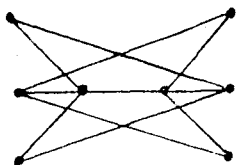
I тип:



= 4 вида



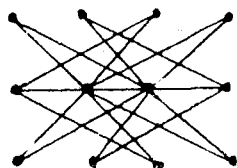
II тип:



= 4 вида



III тип:



= 8 видов



СТАТЬЯ VII.

МЕЛОДИИ

§ 1. Ритмической мелодией называется соединение ряда условно ритмических строк, не прерываемых условно 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 включает 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 —

III) Всего замедлений —

I) Строк данного размера —

a) чист. (спондеев)

„ метрических —

на I ст. —

„ ритмических —

„ II „ —

„ „ с ускор. —

„ III „ —

„ „ с замедл. —

„ IV „ —

„ V „ —

Отношение ритма к метру.

b) замедлений с ускорениями
(хориямбов) на I ст. —

II) Всего ускорений —

„ II „ —

На I стопе —

„ III „ —

„ II „ —

„ IV „ —

„ III „ —

„ IV „ —

Парных замедлений —

и т. д.

Отношение числа ускорений
к числу замедлений.

Парных ускорений —

I—IV

I—III

I—II

II—IV

II—III

III—IV

IV) Паузы:

I II III IV вс.

a				
b				
c				
d				

Тройных ускорений —

I—III—IV

I—II—IV

II—III—IV

ЧИСТЫХ ВС.					НЕЧИСТЫХ ВС.				
I	II	III	IV		I	II	III	IV	
a									
b									
c									
d									
a ₁ —		b ₁ —			c ₁ —		d ₁ —		
a ₂ —		b ₂ —			c ₂ —		d ₂ —		
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. —
 на II ст. м. —
 „ „ „ ж. —
 логических: на I ст. —
 на 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 —

„ 5 — 10 „ —

„ 11 — 15 „ —

„ 16 — 20 „ —

„ 21 — ∞ „ —

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.

Приложение 3

Андрей Белый. О ритмическом жесте.¹

О РИТМИЧЕСКОМ ЖЕСТЕ

Ритм есть жест

Морфология и физиология стихотворной строки оживает пред нами; огромною жизнью пульсирует стих внутри признанных метров: определяют ее как жизнь ритма. Определение — первоначально, условно: отношение между метром и ритмом выявляет оно, как нам данную антиномию.

Первоначально нам кажется, что ритм есть все то, что не метр. Элементы его — отступления от метрических схем. Жизнь стиха переполнена многообразием таких отступлений. Перечисление, систематика отступлений образует нам данные ритма: эмпирику ритма.

При внимательном изучении стиха ритм — гармония отношений, установимых меж данными элементами метра и данными отступлениями.

¹ ГБЛ, ф. 25, карт. 4, ед. хр. 1. Андрей Белый рассматривал эту работу как составное звено в цикле своих философских этюдов «На Перевале» («Кризис жизни», Пб., «Алконост», 1918; «Кризис мысли», Пб., «Алконост», 1918; «Кризис культуры», Пб., «Алконост», 1920). «О ритмическом жесте», по замыслу А. Белого, непосредственно примыкает к четвертой книге цикла «На Перевале» — «Кризис сознания», — оставшейся неопубликованной (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 64, 65). В статье «Жезл Аарона» А. Белый сообщал, что опубликует «О ритмическом жесте» во втором сборнике «Скифы», но этот замысел осуществлен не был («Скифы», сб. 1. <СПб.>, 1917, с. 203). В обзоре литературного наследия Белого сообщается, что книга «О ритмическом жесте» была переработана в 1921 г. и передана издателю Г. Б. Городецкому, но осталась ненапечатанной («Литературное наследство», т. 27—28, с. 624).

Здесь воспроизводятся две вступительные заметки — «Ритм есть жест» и «Предисловие» (общее для стиховедческого исследования и цикла «Кризисов» «На Перевале») — и первая глава книги, посвященная критике сознательного использования открытых и исследованных А. Белым «богатых» ритмических форм. Содержание последующих глав, сохранившихся в черновых отрывках, в более полном и обоснованном виде изложено в книге «Ритм как диалектика и «Медный Всадник», а также в публикуемой статье «Ритм и смысл» (Приложение 4).

Ритм есть целостность: — единство многоразличия и всех отступлений от метра, и всех метрических стоп; отыскание единства предполагает сперва: разложение строки на отдельные стопы; предполагает потом: интеграцию стоп, возводящую элементы в единую целостность.

Ритм есть целостность: в этом смысле *ритм собственно* не повторим, неразделен, конкретен, элементы его дают поводы к заключению о ритме ямба, хорей, анапеста. С точки зрения *собственно ритма* нет ритма ямба, но есть ритм данного совершенно конкретного, неповторимого стихотворения, ямбом написанного.

Предисловие

Я кончал свою книгу работою о ритмическом жесте... И — вдруг: каков жест!

Я внимательно изучал на бумаге мир линий. И — вдруг: оторвавшись от линий, попал неожиданно... в *линию* пулеметных огней, в ряд знамен, в проходившие толпы по улицам Петрограда: броневики, ощетиная штыком, как громадные ёжики, фыркали: проносились над толпами; на «ура» отвечало «ура»; колыхались знамена. Вспоминая свой письменный стол, улыбался себе самому: «вот так жест! Вот так линия ритма!»

Поздравляю читателя: «С новой эрой!»¹

Эта книга вынашивалась и отчасти писалась под говором пушек (проживал я под Базелем, у границы Эльзаса: видел я воздвигаемый купол огромного, чудного здания;² слышал гром упдающих зданий порочной культуры). Книга моя, несомненно, — предвестие катастрофы: падения мертвого строя; в этом смысле она — пережиток минувшей эпохи. Но другою своею стороною моя книга жива: кризис — есть.

Кризис мира на нас громыхает доселе.

Лейтмотив этой книги — дедукция мыслей, затронутых «Эмблематикой Смысла» моею.³ Но существенный нерв ее — буря образов, мыслей, узаний, которых не в силах я выразить. Афоризмы, здесь данные, — жест подавляющей меня мысли: о динамической истине; эта истина мне открылась в словах лекций доктора Штейнера. Эта истина приводила в движение мою мысль; и отразилась здесь бледною афористической тенью.

¹ Первоначально: «С Новым годом! С освобожденной Россией!»

² Имеется в виду антропософский центр Гетеанум (Иоанново здание) в Дорнахе (Швейцария), в строительстве которого в 1914—1916 гг. принимал участие Андрей Белый.

³ См.: Андрей Белый. Символизм, с. 49—143.

Кризис мира продолжится, пока будем абстракцией мысли мы мерить события мира: черного ворона — самодержавно-абстрактный режим в голове — пора свергнуть; выражение «*без царя в голове*» — выражение, понимаемое совершенно превратно: иногда «*без царя в голове*» — люди сходят с ума; и «*без царя в голове*» — люди только впервые приходят к живому сознанию мысли, если «*царь*» есть абстракция: *этого* царя пора свергнуть. До сей поры он живет в голове.

Кризис мира — не кончится революцией форм вне-лежащей действительности; он окончится революцией у нас в голове: ни-спровержением кумира «*понятий*» во имя конкретной Идеи о человеческой Мудрости. Мудрость эта к нам сходит: откроем ей двери! Но для этого старые формы правления у нас в голове должны быть нами свергнуты.

Андрей Белый.

Сергиев Посад. 1917 год. 21 апреля.

О ритмическом жесте

1.

В настоящее время внимание уделено всем вопросам, касающимся стихотворного ритма; установлено, что ритм — есть; что меж метром и ритмом нет равенства; внутри метра пульсируют элементы метрической волнкости, проявляя себя здесь и там в отступлениях от метрической схемы; открылось многообразие в употреблении пэона в ямбической схеме; открылось, что жизнь наших ямбов есть жизнь комбинаций, контрастов в употреблении собственно ямбических (—) и пэонических (—), (—) стоп; открылись спондеи (—) и даже хорей (—) в ямбических схемах; в систематизации, в умении различать многообразие элементов, например, в ямбическом диметре сделали мы в последнее время огромный шаг вперед. И сейчас же открылась опасность в сознательном применении ритмических элементов стиха поэтами, встретившими первые, элементарные обобщения статистики употребления пэонов корыстно; здесь поэт покатила на пэонах четвертых: ускорения первой и третьей стопы (—|—) четырехстопного ямба ненормально умножились; появились поэты, у которых четвертый пэон (—), столь излюбленный Баратынским, Языковым, Пушкиным, попадаетея чаще Пушкина; тем не менее пэончики этого рода остаются ритмически бедными, потому что преобладание пэона четвертого в ямбе превращает метрический ямб в иной метр: в четвертый пэон.

Вот метр ямба:

— — — — —
— — — — —

Вот метр пэона четвертого:

○○○—○○○—
○○○—○○○—

Мы почуяли, что ритм собственно в комбинации, например, пэонов и ямбов:

○—○—○—○—
○—○—○○○—

Злоупотребление пэонами в ямбе приводит нас к схеме:

○○○—○○○—
○—○—○○○—

Т. е. приводит к пэонному метру (двухстопный пэон четвертый), в который нам вкраплены элементы от ямба.

Появились любители пэона второго (○—○○); появились любители контрастов между пэонными формами; они пишут такими стихами:

○○○—○○○—
○—○○|○—○—

И т. д.

Многообразие — из галопов, задержек, многообразие в чередовании галопов с задержками по их мнению и есть ритм.

Как пример чередования контрастов (пэона второго с пэоном четвертым) приведу стихотворение Н. В. Недоброво; стихотворение мне нравится: Н. В. Недоброво — поэт изящный и тонкий; я привожу стихотворение Н. В., как показатель обилия чередования двух пэоном в ямбическом диметре*: вполне осознанного:

Хочу тебя из сердца вынуть
Без боли и тоски — нежней;
Дай понежней, ровней остынуть,
Дай разлучиться подружей.

Несознанной любви ты скромно
Дала мне первые цветы...
Как думать о тебе мне томно,
Как дорога для сердца ты.

Ты — милая; и будь такую
Воспоминая навсегда.
Такой в мечтаньях упокою
Тебя, предсветная звезда!

* У Белого описки: триметре.

И в глубине воспоминанья,
Тиха, *задумчива*, бела,
Проникни *очаги* созданья,
Живи во мне! Ты мне мила.⁴

Снимем, так сказать, фотографию с ритмических элементов стихотворения; обозначая пустыми стопы с правильным ямбом, наоборот, ставя черные точки в местах ускорений (◡◡), где ямб сменяется *пиррихием*, и соединяя точки линиями, мы получим ритмическую мелодию стихотворения, эмпирически зарегистрированную (рис. 1). Здесь мелодия ритмических отступлений необыкновенно богата; первая и последняя строки метричны, т. е., следуют схеме:

◡—◡—◡—◡—

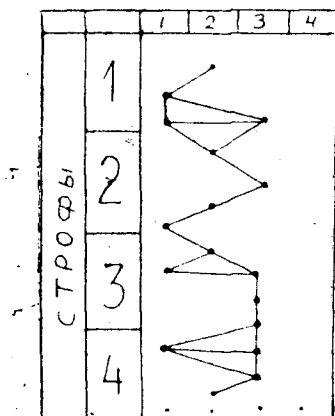
Все прочие строки суть сочетания из контрастов пэона второго (◡—◡◡), дающего ускорение второй стопы (◡◡) с пеоном четвертым, дающим ускорение 1-ой и 2-ой стопе; так строки 2, 5, 7, 9, 15 имеют пэон второй; строки 3, 4, 6, 8, 10, 14 — пэон четвертый; богатство линии ритма, богатство контрастов — огромное; контрасты эти встречаются нас в поэзии Тютчева; но Н. В. Недрово *перетютчевил* тютчевский ритм.

Эмпирически мною найдено было, что богатству ритмической линии соответствует богатство поэзии Пушкина, Тютчева, Бара-

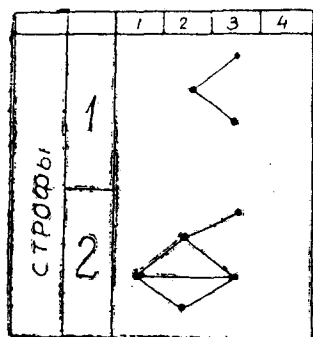
Рисунок № 1.

Рисунок № 2.

стопы



стопы



⁴ Здесь курсивом подчеркнуты контрастирующие слова в ритмическом отношении. (Прим. Андрея Белого). Стихотворение Н. В. Недрово опубликовано в кн.: «Альманах муз». Пг., «Фелана», 1916, с. 120.

тынского. Но следует ли из этого обобщения, что, побивая рекорд в многообразиях ритмических отступлений *сознательно*, мы придем к наиболее музыкальному стиху? Факт эмпирического богатства в отступлениях от метра, сопутствуя ритмике, не является, однако, фотографическим отражением ритма поэта. Эмпирический закон не может быть смешиваем с верховным принципом; обилие модуляций т. е. богатство *ямбо-пэона* в ямбе собственно есть первый бросающийся эмпирический факт богатого ритма, но не единственный; искусственное накопление пэонов, контрастов и пр. не показатель умения овладеть ритмом. Привожу здесь стихотворение Тютчева, ритмически богатое и напоминающее своей ритмической линией линию стихотворения Н. В. Недоброво.

Как тихо веет над долиной
Далекий колокольный звон,
Как шорох стаи журавлиной,
И в шуме листьев замер он.

Как море вешнее в разливе,
Светлея, не колышет день,
И торопливей, молчаливей
Ложится по долине тень.⁵

Вот схема ритма, эмпирически зарегистрированная (рис. № 2): в ней те же контрасты между пэоном вторым и первым, строки 2-ая, 6-ая, 8-ая контрастируют со строками 1-ой, 3-ей, 5-ой, 7-ой и 8-ой; тип ритма стихотворения Н. В. Недоброво и Тютчева тот же; разве что: ритмическая мелодия в рисунке ее богаче у Н. В. Недоброво; у Тютчева мелодия эта оборвана четвертою метрически правильною строкою.

Теперь: отдайтесь непосредственно музыкальному впечатлению, и вы увидите, что формально более богатое ритмом стихотворение Н. В. Недоброво (прелестное) звучит тяжеловато по сравнению с летучей музыкой стихотворения Тютчева, где самая метрическая строка есть звук гармонический в общем впечатлении ритма.

В чем же дело?

Да в том, что эмпирическое зарегистрирование обилия пэонов вперемежку с ямбами у лучших ритмиков не может быть преждевременно превращено в эмпирическое правило: *чем более пэонов, тем богаче ритм*. Что есть *целое* ритма, ведь еще не известно: известны его элементы (сочетание *ямбов, пэонов, спондеев* в ямбическом диметре): злоупотребление элементами, например, пэонами, их контрастами было бы элементарнейшим пониманием жизни ритма стиха. Некогда определяли, что такое есть человек

⁵ Шестая строка у Тютчева: «Светлея, не колышет день» (Ф. И. Тютчев. Лирика. Т. I. М., «Наука», 1965, с. 24, 232).

в отличие от животного; определили его: он — двуногое существо, не покрытое волосами, но один из собрания (Диоген) в скором времени принес ошипанного цыпленка, т. е., тоже двуногое существо, не покрытое волосами.

Из того несомненного факта, что одно из проявлений богатого ритма есть обилие пэонов, не следует вовсе, что обилие пэонов и есть ритм ямбических диметров; искусственное культивирование пэонов, контрастов их превращает существо жизни ритма в нечто ошипанное, внешне симулирующее ритм по его внешнему признаку. Превращение крылатого ритма в *ошипанного цыпленка* поэзии есть следствие плотоядного отношения со стороны многих поэтов к сумме фактов, мной наблюденных и в свое время изложенных в «Символизме»; в свое время я предупреждал, что исследую лишь одну сторону целого, *именуемого ритмом*; что обобщения мои суть первые эмпирические гипотезы, не вскрывающие верховных ритмических принципов; если бы мы вскрыли человека в направлении «*coelom*»⁶, то мы бы пришли к утверждению, что организм человека есть его кишечно-полостная система, проглядели бы в таком случае системы нервную, мышечную и т. д.

Ныне целое ритма в ямбе впервые нам вскрылось в его одном проявлении: в эмпирическом существовании *пэона*; в росте его по мере роста зрелости поэтического дарования (меньшее количество суммы пэонов у поэтов до-пушкинской школы, малое их количество в лицейских стихах Пушкина по сравнению с более зрелыми): значит ли, что рассудочно умножая *пэоны*, мы богатым ритм стиха?

И не значит ли, что, гипертрофируя одну сторону ритма, мы его безобразим? Перегружение пэонами есть уродство; и оно тяжелит стих поэта, как тяжелит его подчас и отсутствие их.

Весь вопрос в сочетании, в равновесии, в найденном отношении между ямбом (—), пиррихией (—) и т. д., в золотом делении, в неуловимом *чуть-чуть*.

Может ли рассудочно вскрыться искомое нами «*чуть-чуть*» в наше время? Не думаю: не хватает нам знаний.

Преждевременное потребление поэтами данных статистики о количестве пэонов и т. д. для утилитарных целей писанья стихов на основании этих данных есть грубый материализм и абстракция; потребление такое способно лишь нам разложить *непередаваемое целое* ритма, которое сопутствует вдохновению и боится рассудка.

Все здесь сказанное не относится вовсе к поэзии Н. В. Недрово (поэта талантливого); но относится к тяжести его стихотворной строки в мной цитируемом стихотворении. Думаю я, эта тяжесть от преобладания рассудочности в употреблении сред-

⁶ «Coeloma» (лат.) — брюшная полость.

ствами эмпирических зарегистрированных, ритмических элементов.

Ритм прорывается непосредственно: непосредственно он аккомпанирует смыслу.

Содержание и ритм в большинстве случаев совпадают. Совпадение это — огромно: здесь стоим перед чудом мы. Но совпадение между смыслом и ритмом особенно поразительно, если мы перейдем от узора ритмической линии, регистрируемого эмпирически, — к синтетической кривой ритма, особенно к ее жестам.

Как найти эту линию? И — в чем жест ее? Прежде всего: что мы можем назвать целостной ритмической линией?

Приложение 4
Андрей Белый. Ритм и смысл.¹

РИТМ И СМЫСЛ

1.

В настоящее время внимание уделено всем вопросам о ритме; установлено, что меж ритмом и метром нет равенства; внутри метра пульсирует ритм; и этот ритм выражается в ямбе обилием пэонических форм (◡—◡◡, ◡◡◡—), хориямбами (—◡◡—) и спондеями; выражается в амфибрахии: в появлении форм —◡—, ◡—; выражается в переходе анапеста в кретик (—◡—) и т. д.

Перебои размеров внутри канонического метра образуют мелодию ритма; способом записи перебоев, статистики их, изучением мелодии, образованной ими, были заняты молодые исследователи стиха за последнее время; установлено было: обилие пэонических форм нас встречает у лучших российских поэтов; т. е. строчки, подобные приводимой

Приумолкла у окна, —

нас чаще встречают, чем строчка: *«буря мглою небо кроет»*.

Первая строчка пэонна (◡◡—◡|◡◡—); вторая же — хореична (—◡—◡—◡—◡); в окрыленном, летучем хорее Языкова нет почти канонических хореических строк; доминируют строчки, носящие пэон третий (◡◡—◡).

Аналитический метод установления пэонов, спондеев и прочих размеров внутри метра ямбов привел к появлению стихотворений, искусственно строимых на усвоенной сознанием той или иной модуляции ямба; появились любители галопады пэона четвертого; появились любители перебоев, задержек, основанных на пэоне втором; появились поэты, гутирующие сочетание форм (◡◡◡—, ◡—◡◡) внутри ямба; сочетание это извне имити-

¹ ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 84.

рует тютчевский ритм, наиболее прекрасный и мощный; строфы Недоброво имитируют Тютчева, как например:

Не *сознанной* любви ты скромно
Дала мне *первые* цветы.
Как думать о тебе мне томно,
Как *дорога* для сердца ты.

Не ритмический ли перепев в строках приведенных строк Тютчева?

Как море *вешнее* в разливе,
Светлея, не *колышет* день,
И *торопливей, молчаливей*
Ложится по долине тень.

Можно, конечно, на основании знания статистики ритмических элементов вполне *перетютчевить* Тютчева, но характерно: все ритмы, построенные искусственно, кажутся некрылатыми; искусственное культивированье пэонов (Недоброво, Гумилев) иль спондеев извне симулирует ритм; применение анализа строк к творческому построению их превращает орлиные ритмы в ... общипанного цыпленка; вскрытие ямба в направлении обнаруженья пэонов есть вскрытие лишь одной системы его; если бы вскрыть человеческий организм в направлении соелот'а, мы пришли б к убеждению: что организм человека есть его кишечно-полостная система. И проявление жизни его есть сварение пищи.

Из эмпирически вскрытого мною обилия пэонических форм в стихе классиков русских не следует вовсе, что ритм — в изобилии пэонических форм; присутствие органа обоняния у человека не знак еще, что красота человека определяется присутствием огромного носа.

2.

Способ записи ритма ямба, хоря при помощи регистрации в нем пэонических форм есть условность; и если нет ни одной строки ямба где встретила б нас равноударность всех стоп, то с другой стороны нет и строк с пэонической формой в собственном смысле.

Не принимаем мы учения о диподиях, т. е. двустопий, где ударение одной стопы доминирует над другой; так строка «мой дядя самых честных правил» представима, как две диподии:

|| | | ||
— — — — | — — — —

; и строка с видимостью пэона есть совокупность диподий ямбических: «когда не в шутку занемог»; изображаема она одинаково

1) — — — — | — — — — 2) — — — — | — — — —

Не принимаем мы во внимание учения о соединенье диподий в более общую целостность: в строку; в двух диподиях, соединенных в единство, четыре стопы неизменно являются *разнометричными* нам; так строка «мой дядя самых честных правил»

есть *целое*: $\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{||}} \text{—} \overline{\text{|||}}$; а строка «когда не в шутку занемог» есть *целое*, записываемое подобным же образом: $\overline{\text{||}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}}$; мы теперь напишем рядом близлежащие строчки:

$\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{||}} \text{—} \overline{\text{|||}}$
 $\overline{\text{||}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}}$

Мы увидим контраст между ними; и этот контраст выразится так, как будто в 1-ой диподии 1-ой стопы выразилась наклонность к пэону второму ($\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} = \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}}$), а во 2-ой диподии 2-ой стопы выразилась наклонность к пэону четвертому ($\overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}} = \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}}$).

Но пэон 4-ый второй строчки более явно наметился, чем пэон 2-ой; и потому лишь условно записываем обе строчки мы:

$\overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}}$
 $\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}}$

Между тем: официальная запись была бы:

$\overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}}$
 $\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}}$

В сущности обе записи систематизируют действительность, которая здесь имеет место, если мы примем за ритм *целое* отношения двух строк; оно — вот какво:

$\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{||}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{|||}}$
 $\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}}$

Следующая строка «Он уважать себя заставил» — выразима:

$\overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{||}} \text{—} \overline{\text{|||}}$

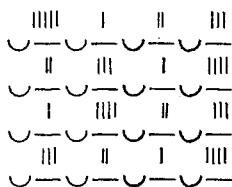
Далее: «И лучше выдумать не мог» выразима:

$\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}}$

Опять-таки между двумя строками контраст, выразимый условно (в пэонах):

$\overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}}$
 $\overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}} \text{—} \overline{\text{|||}} \text{—} \overline{\text{I}}$

Если бы мы строфу написали в подлинной значимости, не записываемой ни в пэонах, ни в каноническом метре, — имели бы:



Анализируя строку за строкою, увидели бы мы, что вторая и четвертая строки построены почти однозначно, одинаково контрастируя с первой и третьей; в четверостишии имели бы три явных контраста: 1) между первой и второю строкой; 2) между второю и третьей; 3) между третьей и четвертою; но этот последний контраст умался бы ритмическим повторением (консонансом): между второю и четвертою строками; как бы нам его выразить в числах? Приняв во внимание, что разность между строками констатирующими равна единице, а разность между ассонансами равна нулю, мы могли бы впечатление слуха от четвертой строки (совпадающей со второй и противопоставленной третьей) — так выразить: $\frac{n-1}{n}$ т. е. $\frac{2-1}{2} = 0,5$. Отношения строк

получили бы выражение: $\frac{1-ая\ 1}{2-ая\ 1} = 1$; $\frac{2-ая}{3-ей} = \frac{1}{1} = 1$; $\frac{3-ья}{4-ой} = \frac{2-1}{2} = 0,5$; сумма всех отношений дала бы 5; это число выразило б нам динамику ритмических элементов строфы.² Ряды строф дали б нам ряды сумм; и графическая линия, построенная на суммах, дала бы нам: *жест кривой ритма*.

Внимательное изучение ритмических жестов (нам данных кривыми) дает потрясающий факт: такая кривая красноречиво нам аккомпанирует содержанию; она не бессмысленна, а находится в соотношении с идеями, образами, переживаниями, раскрываемыми в строках.

Ритм не есть отношение ударяемых и не ударяемых стоп; ритм не есть отношение строк или строф в динамическом их напряжении; он есть: *отношение динамической линии, нарисованной строками, к внутреннему содержанию строк*.³

3.

Осознание жеста, как смысла, и смысла, как ритма, нас вводит в круг мысли: мы должны перестроить в себе все критерии

² Метод, изложенный здесь, был некогда предложен г. Барановым Московскому ритмическому кружку.

³ Этому вопросу подробно касаюсь я в невышедшей книге моей «Кризис сознания» (см. глава «О ритмическом жесте»).

представления о слове, как образе, и как органе выраженья абстракций.

Жесты ритма осмысленны; я сказал бы: безобразно зримы.

В образность речи жест входит; и оттеняет — гирлянду из образов; поэтический ритм есть воздушная перспектива для образов: в нем они — глубина; в нем цвета их суть свет: они в ритме — горят; вне его — быстро блекнут; становятся материальной рутинною школьных метафор и аллегорий.

Содержание поэтических строк есть картина; и в ритме она — транспарант, просвещаемый глубиной.

Ритм — вне-образен; содержание — образно; содержание есть душевное тело поэзии; вне-содержателен — ритм; и — вне-материален; в материи — жеста нет; материалистический взгляд на ритм не дает представлений о том, что он — жест; как таковой он — вне-форменен; вне-содержателен — он же.

Ритм, образ суть воздух и влага, которая разливается по поверхности; и — отражает предметы зеркально; летуч, незеркален, безобразен воздух; преобразуется испарение влаги в тяжелое облако; и — течет очертаньями.

Текущие очертания облака уподобляемы образу, окрыленному ритмом; очертание облака уподобляемо содержанию, взятому в рассудочном смысле: смысл ритмический равен сложению всех изменений рассудочных смыслов плюс — еще нечто, не входящее в очертание облака, как... минутно блистающий солнечный луч сквозь него.

Так субстанция облака — расширяемый и сжимаемый пар — не зависит от видимых очертаний его; если смысл поэтической речи лежит в ее образах, то ритмический смысл, не связуемый с жизнью абстракции, не связуем и с образом.

Отпечатленный на образном смысле, он может лишь быть: *метаморфозою образа*, не могущего точно сказаться в рассудке.

Кроме образа слов есть еще звуко-образ: *звук слова*; сочетание слов дано в ритме; многообразие слов предполагает нам он; и он — Смысл их смыслов, опять-таки неуловимый в рассудке; в нем осмысленность слов преломляется в изменениях цельности; собственно говоря: смыслы слов — в сочетаниях. То же слово в одном сочетании есть одно; и в другом есть другое; определяется ритмом оно; его образ меняет значение в ритмических жестах, которые — переменные некоего чистого смысла.

Что есть чистый смысл?

4.

Обыкновенно мы думаем: чистый смысл есть понятие; и венец понимания — превращение слов в номенклатуру понятий; идеал же понятия — невообразимая, вне-обычная значимость; отношение математических величин и понятия логики — средства:

для построения вне-содержательных формул, имеющих технический смысл.

Мышление в средствах рассудка — не имеет самостоятельной значимости, потому что рассудочный смысл определяется приложением смыслового понятия к кругу данного опыта; и приемы работы вращают нам смыслы понятий.

В философии борются два течения: «смысловое понятие» — пережиток схоластики; приложение понятий к наукам дробит в многозначные смысл; смысл — техничен, условен; и нет его вовсе.

Другое течение указывает нам искать место логики во вне-рассудочной области; в нем логический смысл — интуиция; если смысл вне-рассудочен, то и мысль не адекватна обычному представлению о ней; если мысль вне-рассудочна, то она вне-понятийна; и понимание ее в круге данных рассудка — ужаснейший пережиток, разбитый рассудком же; представлением о рассудочном разуме искажена философия в XVIII-ом и XIX веке; негативно определяема нам идея его в преломлении суммы понятийных смыслов: он — ритмы течения понятийных смыслов; живой организм, бьющий ими.

Таков чистый смысл.

Он — живая динамика ритма; он — вне-образен, вне-душевен, духовен, неуловим, переменен и целен. И мысль, взятая в нем, — глубина, подстилающая обычную мысль; чистый смысл постигается в вулканической мысли, в пульсации ритма, выкидывающей нам потоки расплавленных образов на берега осознания. Область чистого смысла — в пределах иного сознания могущего отпечатлеться на гранях сознания нашего — ритмом; и — только.

Обратно: уразумение ритма поэзии утверждает его, как проекцию чистого смысла на образное слово; ритм поэзии — жест ее Лица, а Лик — это смысл.

Чистый ритм, чистый смысл — вот пределы, в которые опирается осознание образных и рассудочных истин; откровенье вне-образной, вне-рассудочной истины в жестике ритма лежит за пределами всех учений о слове и всех учений о смысле; в вопросе: *передвигаемы ли границы сознания*.

5.

Содержание поэтической жизни — жизнь образов: слово — образ поэзии; мифология его породила; а история философии есть рождение понятий из образов мысли; в современности слово разбито: на образ и термин.

Но эти две половины разбитого слова убиты в отдельности; и — неслиянны в единстве; смерть души слова — в термине; и

смерть плоти его — раскричавшейся ныне материи футуристических звуков, желающих спугнуть смысл; *глоссолализм* и *логизм*, уничтожая себя, уничтожают друг друга; двоякое пожирание смысла в пределах понятий и звуков ведет к угасанию ритма давно. И ритмический смысл, и осмысленный ритм — кажутся невероятными парадоксами для поэтик и логик.

Жест ритмической линии в специальном анализе доказует обратное: есть ритмический смысл, есть осмысленный ритм; указывает он то, что какая-то область доселе не вскрыта нам в слове; и есть *Слово* в слове, соединяющее ритм и смысл в нераздельность; и рассудочный смысл, поэтический ритм лишь проекции какого-то нераскрытого *ритмо-смысла*.

Только так нам читаемо совпадение изменений графической линии ритма с переменною образных содержаний стиха; пересечение обычного музыкального ритма со смыслом за сферой сознания нам данного; в опыте передвижения, сознания — в нем одном! — преодолеем мы две болезни: болезнь эстетизма вместе с болезнью рассудочности; преодолев их, поймем, что безумно считать поэтическим ритмом какое-либо из определений, построенных на отношении *пэонов* к хорям иль ямба́м: ни в ... *<конец утрачен>*.

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. М. Лотман. Семиотика культуры и понятие текста	3
Ю. М. Лотман. Риторика	8
М. И. Лекомцева. К структуре текста у Климента Охридского (фигуры эпанода и полиптотона)	29
Х. Удам. «Новое творение» в суфизме	36
Б. М. Гаспаров. Два Пассиона И. С. Баха: структура и семантика	43
Ю. И. Левин. Тезисы к проблеме непонимания текста	83
С. С. Гречишкин, А. В. Лавров. О стиховедческом наследии Андрея Белого	97
Приложение 1. Андрей Белый. К вопросу о ритме	112
Приложение 2. Андрей Белый. К будущему учебнику ритма	119
Приложение 3. Андрей Белый. О ритмическом жесте	132
Приложение 4. Андрей Белый. Ритм и смысл	140

SISUKORD

J. M. Lotman. Kultuuri semiootika ja teksti mõiste	3
J. M. Lotman. Retoorika	8
M. J. Lekomtseva. Klimenti Ohridski tekstide struktuurist (lausefiguurid epaanodos ja polüptooton)	29
H. Udam. «Taasloomine» sufismis	36
B. M. Gasparov. J. S. Bachi kaks passiooni: struktuur ja semantika	43
J. I. Levin. Teesid teksti mittemõistmise probleemi kohta	83
S. S. Gretšiškin, A. V. Lavrov. Andrei Belõi värsiteaduslikust pärandist	97
Lisa 1. Andrei Belõi. Rütmi küsimusest	112
Lisa 2. Andrei Belõi. Tulevasest rütmiõpikust	119
Lisa 3. Andrei Belõi. Rütmižestist	132
Lisa 4. Andrei Belõi. Rütm ja tähendus	140