

СТИХ И СМЫСЛ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»
(Обсуждение книги Андрея Белого «Ритм как диалектика»
в Государственной академии художественных наук)

Подготовка текста, публикация, вступительная заметка и примечания
*М. В. Акимовой и С. Е. Ляпина*¹

В 1929 г. Андрей Белый выпустил в свет исследование «Ритм как диалектика и „Медный Всадник“»². В книге, если верить ее автору, был открыт новый метод изучения стихотворного ритма в связи со смыслом поэтического произведения. В отличие от ранних стиховедческих трудов поэта³, на сей раз в качестве основных ритмических единиц были взяты не стопа и «диподия», а строка и четверостишие. Свообразие ритмики произведения или отрывка надлежало искать в чередовании строк, сходных или несходных по звучанию. При этом основным фактором ритма по-прежнему оставалось распределение ударений. Контрастность начальной строки в стихотворении принималась равной нулю (хотя логичнее было бы попросту исключить первый стих из подсчетов⁴). Нулевой так же считалась контрастность второй из соседних строк, если распределение ударений в ней в точности повторяло предыдущий стих. Наоборот, за единицу принималась контрастность строк, если ее акцентная структура фиксировалась в стихотворении впервые. Для остальных строк степень контрастности определялась в зависимости от расстояния между стихами с одинаковым ритмическим рисунком — по формуле, предложенной А. А. Барановым (Дм. Ремом) в 1910 г.:

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

где n — «порядковый номер строки с повтором» (так, «если повтор отделен двумя контрастами, „ n “ равно „3“») ⁵. В тех случаях, когда совпадение акцентной структуры приглушено несовпадениями словоразделов, синтаксиса и т. д., к вычисленному по этой формуле показателю контрастности приплюсовывались поправки. Сумма полученных коэффициентов делилась на число строк в стихотворении или отрывке (так устанавливалась средняя контрастность строки) и умножалась на 4 (типичным отрезком стихотворной речи, сравнимым по своему ритмическому разнообразию с другими отрезками, А. Белый считал четверостишие).

С помощью описанного метода автор книги о диалектике ритма проанализировал ряд стихотворений и поэму «Медный Всадник». Он разбил ее текст на 22 тематически более или менее самостоятельных фрагментов, определил их содержание и уровень ритмического разнообразия. Будучи представленными в виде графика, 22 коэффициента контрастности образовали «знаменитую кривую, где все отрывки с пониженным разнообразием ритма совпали с темой „Петр, Петроград и наводнение“, а все отрывки с повышенным разнообразием ритма — с темой „Евгений, его страдания, мятеж, смерть“ <...> Из этого (вполне объективного и весьма небезынтересного) наблюдения он <Андрей Белый. — М. А., С. Л.> сделал далеко идущий риторический вывод о революционности пушкинской поэмы»⁶.

Работу А. Белого рецензенты приняли критически: «Превращение Пушкина в пролетарского поэта настолько очевидный абсурд, что тут уже никакая „кривая“ не вывезет!»⁷ Но, как видно из вышеприведенной оценки М. Л. Гаспарова, неприятие вызвала прежде всего семасиологическая часть исследования, ее «субъективный импрессионизм»⁸: «<...> я думаю, — писал В. М. Жирмунский, — что ничему объективному <...> кривые А. Белого не соответствуют, и что любая температурная кривая могла бы дать ему такой же повод для блестящих истолкований. Что эти толкования могут быть очень произвольными, показывает новая интерпретация „Медного Всадника“, подсказанная А. Белому его „кривыми“. На кривой „Медного Всадника“ места, посвященные Петру и Петербургу, оказались „падениями“, места, связанные с личными переживаниями Евгения, „подъемами“. Это открыло А. Белому тайный смысл „Медного Всадника“; и поэму <...> он без страха превратил в иронический революционный памфлет»⁹. В рецензиях высказывались также сомнения в правомочности выдвинутого А. Белым метода изучения ритма: например, Жирмунский не соглашался с тем, что ритм произведения определяется «сходством или контрастом соседних стихов» и что «различие между ритмическим качеством <...> стихов можно <...> и з м е р т ь»; он считал, что «нельзя все контрасты принять равными 1, т. к. контрасты эти бывают разные», и т. д.¹⁰

Никто, однако, из оппонентов А. Белого не усомнился в правильности проведенного им первичного анализа просодической формы, равно как и в точности математических выкладок; наоборот, именно этот аспект исследования был встречен с ироничным сочувствием¹¹. Поэтому, когда один из авторов настоящего предисловия был вынужден обратиться к детальной проверке фактической обоснованности ритмических кривых «Медного Всадника», он был удивлен, обнаружив исходную несостоятельность всех построений А. Белого, так сказать, сверху донизу¹². Вскоре, однако, выяснилось, что уже 70 лет назад почти тот же самый путь по следам А. Белого проделал Б. И. Ярхо. В ноябре 1929 г., выступая в Государственной академии художественных наук, этот выдающийся ученый подверг работу Белого обстоятельному и всестороннему критическому разбору. Доклад Ярхо напечатан не был, но сохранились его тезисы и протокол обсуждения. Мы сочли нужным их опубликовать, сопроводив историко-научным комментарием и дополнив аргументы Ярхо своими собственными.

М. В. Акимова, С. Е. Ляпин

Тезисы к докладу Б. Ярхо «Порядковые кривые А. Белого»¹³

1. Построение порядковых [кривы] схем, как метод описания восприятия художественного произведения во времени, — важная и трудная задача литературоведения¹⁴.

2. Новое содержание, вкладываемое А. Белым в понятие «ритм» и «метр»<, > гораздо реальнее, чем его прежнее понимание этих терминов¹⁵. Особенно интересна его точка зрения на динамику потока ритмической речи, как смены созвучий и контрастов¹⁶.

3. При самом построении ритма допущен ряд ошибок, делающих эти кривые совершенно нереальными¹⁷.

4. Выборка статистического материала (т. е. цифровая разметка) не надежна и часто противоречит принципам, положенным в ее основу¹⁸.

5. Кривые настолько чувствительны, что незначительная (и вполне законная) перемена интонации одного стиха совершенно видоизменяет выводы относительно ритма и смысла стихотворения в целом¹⁹.

6. Морфологический анализ, положенный в основу вычислений²⁰, в некоторых пунктах (предел слышимости²¹, трактовка сильных цесур²²) сомнителен, а, при смешении в одно каталектики стиха и паузных модуляций, просто неверен²³.

7. Обработка цифрового материала грешит чисто статистическими ошибками: напр<имер>, складываются числа не подлежащие сложению²⁴.

8. В устанавливаемых взаимоотношениях между ритмом и смыслом или вовсе нет закономерности, или она создается искусственно при помощи произвольных толкований²⁵.

Особенно неудачны операции с терминами гегелевской триады²⁶.

9. В силу всего вышесказанного, интересный замысел следует считать неудачно выполненным. Построение кривых такого типа бесплодно²⁷.

Б. ЯРХО.

Протокол № 3 заседания п<од>с<екции> теоретической поэтики от 15 ноября 1929 года²⁸.

Заслушивается доклад Б. И. Ярхо: «Порядковые кривые Андрея Белого». Ч. I<->ая. В прениях по докладу принимают участие: М. П. Штокмар и М. П. Столяров²⁹. Выступления других оппонентов и ответное слово докладчика откладываются на следующее заседание.

М. П. Штокмар всецело присоединяется к строгой оценке книги А. Белого: «Ритм, как диалектика», сделанной докладчиком и, с своей стороны, выставляет ряд новых обвинений: по мнению оппонента, книга А. Белого написана столь непонятно, что требует особого перевода на русский язык³⁰. Встречаются утверждения, являющиеся грубыми ошибками. Так<,> напр<имер>, А. Белый принимает за условную единицу античного музыкального ритма целую ноту³¹. В действительности, единица античного ритма — мора. Целая нота является приобретением современной западно-европейской музыки. В проблему взаимо-

отношения метра и ритма А. Белый не вносит ничего принципиально нового: он лишь повторяет свои прежние взгляды³². Новым можно назвать предложенный Белым метод счисления, однако последний не выдерживает критики за отсутствием устойчивой единицы счета³³. А. Белый обходит молчанием проблему относительной силы ударений и совершенно произвольно, без предварительной экспериментальной проверки, ограничивает нашу способность восприятия ритма десятью строками, предел, недостижимый для неопытного читателя и, вместе с тем, чрезмерно суженный для поэта или искусного стиховеда. Оппонент считает, что новая книга А. Белого представляет собою шаг назад, не только по сравнению с «Символизмом», где, хотя и в грубой форме, учитывались все-таки совершенно реальные явления³⁴, но и по сравнению с целым рядом школьных учебников, исследований Шевырева, Дубенского и др.³⁵

М. П. Столяров признает совершенно правильным изначальный замысел А. Белого. В художественном творчестве ритмическая интонация предшествует словесному выражению³⁶. Вполне законна попытка схватить первоинтонацию и наглядно представить ее, построив ритмическую кривую стихотворения. Однако метод А. Белого страдает многими недостатками. А. Белый исходит из контрастирования отдельных строчек стихотворения, что является недопустимым ограничением с точки зрения органической поэтики³⁷. А. Белый игнорирует роль рифмы: расположение рифм не учитывается им, а ведь рифмы меняют весь рисунок стихотворения³⁸. Также игнорирует он ударно паузальные контрасты внутри отдельных строк, значение синтаксиса и риторических фигур для ритмического рисунка³⁹. Безусловно недопустимо исходное признание нулевой ритмической значимости первой строки стихотворения.

Председатель п/с⁴⁰.

Ученый секретарь Н. Лямин

**Протокол № 4 заседания п<од>с<екции> теоретической поэтики
от 29 ноября 1929 года⁴¹.**

Заслушивается доклад Б. И. Ярхо: «Порядковые кривые А. Белого»<.> Ч. II<->ая. В прениях принимают участие: А.<.>В.<.> Алпатов и А. А. Реформатский⁴².

Алпатов интересуется вопрос, считается ли А. Белый с красными строками в тексте Пушкина, учитывая абзацы в [тексте] поэмах по-

следнего. Давая общую оценку книги А. Белого, оппонент считает необходимым отметить, что в ней странным образом сочетаются стремление к статистической точности с исключительным произволом⁴³.

По мнению А. А. Реформатского<,> основная проблема графического воспроизведения стихов⁴⁴ поставлена в книге А. Белого неправильно. Существенно определение статической соотнесенности ритмических элементов, а не динамического развертывания ритма⁴⁵.

Б. И. Ярхо выражает радость, что большинство оппонентов по первой и второй части его доклада согласились с предложенной им критикой книги А. Белого. Докладчик еще раз подчеркивает, что неправильно принципы построения порядковых кривых у А. Белого и что проблема соотнесения смысла и звука им не разрешена.

За председателя п/с: Н. Лямин

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект 98-04-06156а; «Теоретико-литературное наследие Б. И. Ярхо: исследование, подготовка текста и историко-научный комментарий») и Российского фонда фундаментальных исследований (проект 99-06-80012; «История становления точных методов изучения литературы: 1910—1940-е годы»).

² См.: А. Белый, *Ритм как диалектика и «Медный Всадник»: Исследование*, Москва 1929.

³ См.: А. Белый, *Символизм: Книга статей*, Москва 1910.

⁴ Ср.: А. Л. Беглов, 'Иосиф Бродский: монотония поэтической речи: (на материале 4-стопного ямба)', *Philologica*, 1996, т. 3, № 5/7, 109—123 (114).

⁵ А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 89.

⁶ М. Л. Гаспаров, 'Белый-стихoved и Белый-стихотворец', *Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи; Воспоминания; Публикации*, Москва 1988, 444—460 (448 сл.).

⁷ С. Малахов, 'Схоластика под маской диалектики: (О книге А. Белого «Ритм как диалектика»)', *Печать и революция*, 1929, кн. IX, 37—48 (46). Ср.: «<...> „кривые“ А. Белого никуда его не вывозят...» [Л. Тимофеев, '[Рецензия на книгу:] А. Белый, Ритм как диалектика и «Медный Всадник»: Исследование, Москва 1929', *Русский язык в советской школе*, 1930, № 1, 182—184 (183)].

⁸ С. Малахов, Указ. соч., 45, 47, 48.

⁹ В. М. Жирмунский, 'По поводу книги «Ритм как диалектика»: Ответ Андрею Белому', *Звезда*, 1929, № 8, 203—208 (207).

¹⁰ Там же, 206 сл.; ср.: С. Малахов, Указ. соч., 43; Л. Тимофеев, Указ. соч., 183. Какое-то представление о реакции литературной Москвы на идеи А. Белого дает также Протокол 413-го исполнительного собрания литературного общества

«Никитинские субботники», на заседании которого 29.X 1927 Белый сделал трехчасовой доклад «О ритмическом жесте „Медного Всадника“ А. Пушкина» [см.: Государственный литературный музей. Отдел рукописных фондов (= ГЛМ), ф. 357 («Никитинские субботники»: Литературное объединение и издательство), оп. 1, д. 253, л. 3—[8 об.]; выдержки см.: Д. М. Фельдман, 'Послесловие', *Литературное обозрение*, 1995, № 4/5, 128—134 (131—134)]. Явочный лист содержит 91 подпись присутствовавших. По воспоминаниям П. Н. Зайцева, П. С. Коган и П. Н. Сакулин ушли еще до окончания доклада (см.: П. Н. Зайцев, 'Андрей Белый и «Никитинские субботники»', Публикация В. П. Абрамова, *Литературное обозрение*, 1995, № 4/5, 125—128 (126)]. В дискуссии участвовали С. М. Беляев, Д. Д. Благой, В. В. Вересаев, В. А. Дынник, А. Н. Чичерин, С. В. Шувалов (см.: ГЛМ, ф. 357, оп. 1, д. 253, л. 3). Отзыв С. В. Шувалова [«<...> в общем все субъективно и импрессионистично» (П. Н. Зайцев, Указ. соч., 127; ГЛМ, ф. 357, оп. 1, д. 253, л. 4—5, 6—6 об.)] вызвал скандал: раздражительность докладчика, который уверял, что его рассуждения свободны от «мистики» и символизма (см.: Там же, л. 5, 6 об.), привела к тому, что оппоненту пришлось покинуть заседание [см.: Там же, л. 6 об.; П. Н. Зайцев, Указ. соч., 127—128; А. Белый, П. Н. Зайцев, 'Переписка', Публикация Дж. Мальмстада, *Минувшее: Исторический альманах*, Москва — С.-Петербург 1993, 215—292 (270 примеч. 2)]. Протокол сохранил восторженный отклик Д. Д. Благого, который «нашел доклад основательным», а «прием научным». Выступавший оценил и восходящие к Р. Штайнеру философские основы теории ритма, и «математическую диалектику» (см. примеч. 26), и сближение Евгения с Пушкиным, а Петра I с Николаем I (ГЛМ, ф. 357, оп. 1, д. 253, л. 5—5 об.). В. В. Вересаев отметил доказательность и посылки большие «завоевания» верному способу проникать в «затаенные настроения» Пушкина (Там же, л. 5 об.—6). Ср. эмоциональную записку И. Н. Розанова: «Историческое заседание! За-а-а-ме-ча-тель-но!» (Там же, л. 7; ср. также: А. Белый, П. Н. Зайцев, 'Переписка', 276 примеч. 1).

¹¹ Ср.: «Нельзя не пожалеть об огромной работе, потраченной А. Белым на составление ритмических „кривых“» (В. М. Жирмунский, Указ. соч., 206); «<...> высказываю А. Белому свое искреннее удивление перед каторжной проделанной им работой — подвиг, величина которого удвоена его бесполезностью» (С. Малахов, Указ. соч., 46).

¹² См.: С. Е. Ляпин, '«Медный Всадник» Пушкина: ритм — композиция — тема', *А. С. Пушкин и мировая культура: Международная научная конференция: Материалы*, Москва 1999, 76—77.

¹³ Тезисы публикуются впервые по машинописи, приложенной к протоколу № 3 заседания кабинета теоретической поэтики литературной секции Государственной академии художественных наук (= ГАХН) от 15.XI 1929 [Российский государственный архив литературы и искусства (= РГАЛИ), ф. 941 (Государственная академия художественных наук), оп. 6, ед. хр. 97, л. 10]. Полный текст доклада утрачен; возможно, его и не существовало. В «Методологии точного литературоведения» (1936) автор, упоминая об этом своем выступлении в ГАХН, говорит, что у него сохранился «проспект доклада» [Там же, ф. 2186 (Б. И. и Г. И. Ярхо),

оп. 1, ед. хр. 41, л. 123]. В бумагах ученого обнаружен конспект книги А. Белого и краткое изложение будущего доклада (см.: Там же, ед. хр. 124, л. 4 об. — 8 об.).¹⁴ В конспекте «Ритма как диалектики» Ярхо писал: «Теория Белого интересна, как первый опыт *порядковой кривой* ритма, *сукцессивного* воздействия на читателя» (Там же, л. 5 об.). «Порядковыми кривыми» Ярхо называл графики, которые иллюстрируют «порядковые структуры», то есть явления в области формы, воспринимающиеся сукцессивно. Сюда относится «большинство фонических признаков, как то: чередование стоп в стихе, рифм в строфе и мн<огое> др<угое>» (Там же, ед. хр. 41, л. 113—114), в том числе ритм. Поскольку в структурах такого рода эстетический эффект создается порядком следования компонентов, эти формы нужно анализировать не только качественно и количественно, но и «в отношении к моменту <...> действия» (Там же, л. 121). Порядковый анализ должен выявить, как композиция приемов одного уровня воспринимается «в первый раз» (Там же, л. 114). Такой анализ, по мысли Ярхо, есть неотъемлемая часть «анализа сукцессивности», а именно комплексного описания последовательности всех приемов: фонических, стилистических и тематических [см.: Там же, л. 114—118; ср.: Б. И. Ярхо, 'Простейшие основания формального анализа', *Ars Poetica*, Москва 1927, [вып.] I, 7—28 (22—24); Он же, 'Методология точного литературоведения: (набросок плана): <Отрывки>', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1969, вып. 236, 515—526 (516, 521—522); Он же, 'Методология точного литературоведения: (Набросок плана): [Фрагменты «Предисловия» и «Введения»]', Вступительная статья и подготовка текста М. Л. Гаспарова, *Контекст 1983: Литературно-теоретические исследования*, Москва 1984, 197—236 (200)].

¹⁵ Принципиально новым в книге о «Медном Всаднике» можно считать лишь авторское понимание ритма и решение вопроса о его отношении к метру; само же понятие метра, по-видимому, существенных изменений не претерпело [из невразумительного определения в книге 1929 г.: «Метр — форма чередования элементов стиха во времени, установившаяся путем сложения элементов» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 61), — вообще трудно вывести какое бы то ни было рациональное понимание термина]. И в «Символизме», и в «Ритме как диалектике» А. Белый полагает метр «кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения» (А. Белый, *Символизм*, 254, 257, 564; Он же, *Ритм как диалектика...*, 21, 22). В обеих книгах слово «ритм» выступает в двух противоположных значениях — «предельно абстрактном и предельно конкретном» [М. И. Шапир, 'Metrum et rhythmus sub specie semioticae', *Даугава*, 1990, № 10, 63—87 (64 сл.)]: «<...> в генетическом развитии поэтических форм музыкальный ритм есть нечто родовое по отношению к метру; в данной поэтической форме — наоборот: ритм есть всегда нечто индивидуальное по отношению к метру» (А. Белый, *Символизм*, 565); «<...> ритм — род метров», «<...> метр — вид рода», но «если размер — вид, то строки в нем — разновидности» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 21, 22, 39). В силу этого различие между ранним и поздним Белым может быть сведено к следующему: если в «Символизме» ритм в узком смысле слова характеризовался как «симметрия в отступлении от метра», «не нарушающая <...> метрического единообра-

зия» (А. Белый, *Символизм*, 396; ср.: Он же, *Ритм как диалектика...*, 29), то в книге 1929 г. ритм автономизируется, практически полностью освобождаясь от метра: «Говорить „ритм ямба“ можно лишь в очень условном смысле, требующем оговорки, ибо в ямбе, понятом как всеобщая форма, никакого ритма нет и быть не может: есть метр» (Там же, 64). В «Символизме» полноударные строки объявлялись лишенными ритма, теперь (начиная с 1912 г.) они рассматриваются в общем порядке (см.: С. С. Гречишкин, А. В. Лавров, 'О стиховедческом наследии Андрея Белого', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1981, вып. 515, 97—111 (103—104)]. Внутренний ритм отдельного стиха Белого больше не занимает: «<...> ритм — не в строке, а в соотношении всех строк» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 80; ср. 77—78). При этом «для формулы Белого совершенно безразлично, какой типовой размер (метр) лежит в основе считаемого ритма» (С. Малахов, *Указ. соч.*, 46): строки с одинаковым распределением ритмообразующих элементов (независимо от метра) регистрируются как «совпад», все прочие — как «контраст»; «графическим выражением перманентной смены совпад и контрастов» служит «кривая ритма» [А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 46, 77; Он же, 'Ритм и смысл' [1917], *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1981, вып. 515, 140—146 (142); об эволюции стиховедческих взглядов Белого см. также: J. Elsworth, 'The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought', *Andrey Bely: Centenary Papers*, Edited by V. Christa, Amsterdam 1980, 68—80; М. Л. Гаспаров, *Указ. соч.*, 448; и др.].

¹⁶ Судя по тезисам Ярхо и по его конспекту, положение о «совпадах» и «контрастах» было единственным, которое он принял безоговорочно. По собственному признанию ученого, теория ритма, изложенная в «Символизме», влияния на него не оказала: он прочел эту книгу «не ранее 1923 г.», «когда уже прошел немецкую школу и был готовым стиховедом» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 121). Под ритмом Ярхо привык понимать «периодическое повторение» [Там же, ед. хр. 83, л. 24; ср.: 'Протокол заседания Московского лингвистического кружка 26 февраля 1923 г.', Публикация, подготовка текста и примечания М. И. Шапира, *Philologica*, 1994, т. 1, № 1/2, 191—203 (191, 196 примеч. 5); Б. И. Ярхо, 'Действо о десяти девах', *Памяти П. Н. Сакулина: Сборник статей*, Москва 1931, 348—354 (350 примеч. 1); а также тезисы «вступительного доклада» Ярхо к собеседованию на тему «Стих и проза», состоявшемуся в ГАХН 15.X 1926 (см.: РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 50, л. 6 об.; *Бюллетени Г.А.Х.Н.*, 1927, [вып.] 6—7, 39)]. Отправной точкой для Ярхо был, скорее всего, стихотворный размер, существующий благодаря нашему «подвижному ритмическому чувству». Определять ритм как «отступление» от размера, с точки зрения Ярхо, абсурдно: по отношению к полноударному хорейскому стиху *Буря мглою небо кроет* ямбическая строка *Летал над грешною землей* являет собой такое же «отступление», как и хорей с пропусками метрических ударений: *Кони снова понеслись* или *Домового ли хоронят*. «Отступлений нет». Полноударный стих есть одна из разновидностей размера, по сути, ничем не отличающаяся от других (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 83, л. 7 об.). Ярхо, очевидно, мог приветствовать, что в новой книге А. Белого полноударным стихам возвращалась их ритмическая значи-

мость [в конспекте ученый отметил «путанницу» (sic!) Белого, который обмолвился, что в полноударной строке «ритм равен метру» (Там же, ед. хр. 124, л. 5)]. Но рассуждения Белого об антитетичности ритма и метра раздражали Ярхо своей логической неопрятностью: ритм — не род, а «что-то единое для всех метров»; «всякое отличие есть антитеза», — комментировал Ярхо (Там же, л. 4 об.).

¹⁷ График ритмического разнообразия «Медного Всадника» А. Белый называл «реалистической кривой» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 149) и настаивал на том, что она отражает фактическую реальность стиха: «<...> понятие стихотворного ритма <...> совершенно осязаемо в реально данной и точно вычисляемой кривой <...> я <...> стою за факт вычисляемой кривой трансформы строчных форм» (Там же, 17—18). Конспектируя книгу Белого, Ярхо поставил под вопрос справедливость этих утверждений: «„Факт кривой“, как бы его ни толковать<, > мог бы быть интересным различием. Весь вопрос в том, есть ли эта кри<в>ая „факт“» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 6). Ср.: «<...> рассуждения Белого делают его „наблюдения“ бесполезными вовсе, так как в их основу не положено реальных отношений, действительно существующих в стихе»; «<...> бесцельным является разбор того, что основано Белым на явном произволе, т. е. толкование его фантастических кривых, обозначающих движение ритма не более реального, чем существование апокалипсического „зверя из бездны“» (С. Малахов, Указ. соч., 43; см. также: В. М. Жирмунский, Указ. соч., 206—207; Л. Тимофеев, Указ. соч., 182—183). Некоторое сходство общих выводов относительно научного достоинства книги А. Белого не означает, что причины его неудачи Ярхо оценивал так же, как авторы печатных рецензий.

¹⁸ Имеются в виду, во-первых, погрешности в расстановке ударений и внутристриховых пауз и, во-вторых, неудовлетворительная разбивка текста на тематические отрывки. О выделении пауз см. примеч. 19. Разметка ударений проводилась по правилам так называемого «регистра указаний» [он был составлен еще в ритмическом кружке при издательстве «Мусaget» (см.: А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 238—247 и др.)]. Белый не исключал возможность «суб’ективизма» в акцентной интерпретации строки, но полагал, что «грамматический или фонетический смысл» всегда «укажет на чисто ре а л ь н у ю основу прочтения» (Там же, 71), благодаря чему случайность будет почти исключена, а погрешность в построении кривых — минимальна. Ярхо не был готов с этим согласиться. Проверая вслед за Белым правильность расстановки ударений, он отметил, например, что не стоило акцентировать предлог *подо* в стихе *И речка подо льдом блестит* (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 7, 5; ср.: А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 107—108; о принципах акцентуации у А. Белого см. также: В. М. Жирмунский, Указ. соч., 205—206; ср.: Он же, *Введение в метрику: Теория стиха*, Ленинград 1925, 95—96).

В основу тематической сегментации «Медного Всадника» А. Белый положил деление текста на 55 псевдо-«строф», в которых «грамматическое единство» дополняется «единством логическим, сюжетным и образным» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 149). Тем не менее (вопреки авторским установкам) конец условно выделенных «строф» не всегда совпадает со знаком конца предложения [таковы, по рубрикации А. Белого, «строфы» 3-я, 4-я, 14-я, 48-я, 50-я, 53-я, 54-я (см.:

Там же, 154—165)]; другие «строфы» (например, 16-я, 24-я, 25-я, 28-я, 36-я) заключают в себе несколько предложений с разными образами и мотивами. Некоторые «строфы» объединены по тематике так, что в итоге поэма оказывается разбитой на 22 отрывка. Это сделано вроде бы с ориентацией на «пушкинский порядок красных строк» (Там же, 150), но от внимания Ярхо не укрылось, что авторское деление поэмы на абзацы нарушается (как минимум пять раз: в отрывках VII, XIII, XV и XIX по рубрикации А. Белого): «Красные строки Пушкина положены в основу, но если Белому не подходит, он плюет на них» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 5 об.). Еще одним собственным «правилом» [«строчка — неделимое единство <...> если она не разрушена красною строкой» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 148)] исследователь «Медного Всадника» пренебрегает дважды (в «строфах» 43 и 48). Вообще понять логику выделения «строф» и отрывков в ряде случаев едва ли возможно (см. отрывки VI, VII, X, XIV, XVI, XVII, XX, XXII). Вполне вероятно, А. Белый объединял строки так, чтобы получить нужный показатель уровня контрастности (например, необходимое по смыслу присоединение к VII отрывку «строфы» 12-й, исключение из него «строфы» 16-й или добавление 26-й «строфы» к отрывку X могло бы нежелательным образом понизить ритмическое разнообразие стихов с темой Евгения). [Следует иметь в виду, что мы указываем только на такие ошибки А. Белого, которые вытекают из большинства доступных ему изданий «Медного Всадника». Чтобы перечислить все оплошности, нужно знать наверное, каким текстом поэмы пользовался автор «Ритма как диалектики» (с уверенностью можно лишь сказать, что это не был текст в редакции Б. В. Томашевского, опубликованный в книге: А. Пушкин, *Сочинения*, Ленинград 1924, 184—188). Нет ни одного издания, полностью оправдывающего разметку Белого и подтверждающего все цитаты. Вполне возможно, он нередко полагался на память и невольно контаминировал разные редакции. В «Ритме как диалектике» цитируются варианты из писарской копии (*Стоит с простертою рукою // Кумир на бронзовом коне*), из предшествовавшего ей цензурного автографа, отредактированного Жуковским (*Мое перо уж как-то дружно; Гигант <на бронзовом коне>*), из первой белой редакции (*И перед юною царицей <sic!>; Пиит, любимый небесами; И дома гибнуций народ*), из второй белой редакции (*Насмешка рока над землей*), из пушкинских цензурных переделок (<...> *склонилась <sic!> Москва*) и др. (см.: А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 188, 194, 199, 154, 193, 158, 159).]

¹⁹ О том же писал ученик Ярхо Л. И. Тимофеев: «<...> малейшее изменение читки, всегда возможное при различии в акцентировке и паузировании <...> может настолько радикально изменить кривые, что серьезно говорить об их „познавательном“ значении не приходится» (Л. Тимофеев, *Указ. соч.*, 183). По мнению Ярхо, от изменения интонации зависит расстановка «пауз», а «изменение одной паузы <...> меняет всю кривую» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 6). Ученый продемонстрировал это на примере пушкинского «Зимнего утра». В отличие от Белого, он считал, что в стихе *Сквозь тучи мрачные желтела пауза* проходит не после второго, а после третьего слова. Кроме того, в силу безударности предложения *подо* строка *И речка подо льдом блестит* не полностью контрастна строке *Вся комната янтарным блеском*, но отличается лишь сдвигом паузы на один

слог. Пересчитанные с учетом этих поправок, средние показатели контрастности строф в стихотворении Пушкина составляют уже совсем другую картину. У Белого получалось, что показатель каждой следующей строфы был больше предыдущего: 1,3 — 2 — 2,7 — 2,9 — 3,2. Вследствие реинтерпретации ритма двух строк (в строфах 2-й и 4-й) характер кривой существенно изменился: 1,3 — 2,8 — 2,7 — 2,3 — 3,2. «Где же, — вопрошал Ярхо, цитируя Белого, — „гармонический взлет <...> соответствующий равномерному подъему бодро-веселого настроения стихотворения“? Если такие ничтожные изменения в чтении <...> могут подорвать все толкование, то грош цена этому толкованию» (Там же, л. 7; ср.: А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 106—116).

Другой серьезный недостаток паузной ритмики Белого Ярхо видел в смешении разных критериев контрастности: строки противопоставлялись в зависимости не только от места пауз, но и от их силы. Два полноударных стиха: 1) *Остался он как черный куст*; 2) *Свезли на барке. Был он пуст* — Белый квалифицировал как полный ритмический контраст (см.: Там же, 146). Ярхо, однако, не понял, «все ли enjambements так трактованы. Могут ли быть тогда низкие уровни в 1<->й части „Медного Всадника“ <?>» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 6 об.; см. примеч. 24). Если на возникновение «пауз» влияют не только длинные междуударные промежутки (см.: А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 66—68), но и слабость синтаксических связей, «в таком случае, — критиковал Ярхо, — вообще следовало различать контрасты паузные по силе пауз. Странно — контрасты ударные никак не различаются по степени, а здесь такие тонкости», и это притом что «паузные модуляции слышатся слабее, чем вариации» по числу ударений [РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 5 об., 6, ср. л. 5; см. примеч. 21; «модуляция» — термин Г. А. Шенгели (см.: Г. Шенгели, *Трактат о русском стихе*, Изд. 2-е, переработанное, Москва — Петроград 1923, ч. I: Органическая метрика, 54, 57, 62 и др.). Сам Ярхо признавал ритмическую значимость внутрисклоновых логических пауз, но предлагал анализировать их длительность в зависимости от силы синтаксических связей [см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 34—37; М. Л. Гаппаров, «Работы Б. И. Ярхо по теории литературы», *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1969, вып. 236, 504—514 (506—507)].

²⁰ В соответствии с терминологией 1910—1920-х годов, под «морфологическим анализом» Ярхо подразумевает первичный анализ формы, в данном случае стихотворной [см.: М. И. Шапир, «Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели», Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Москва 1990, 256—448 (311 примеч. 1); Белый говорил о «сравнительной морфологии ритма русских лириков» (А. Белый, *Символизм*, 331 и далее)].

²¹ «Предел слышимости» — это максимальное расстояние, на котором еще различим ритмический повтор. Белый настаивал, что «повтор <...> появляясь <...> через 7 строк, еще ощущим ухом», но «уже 10-ую строку» «фактический слух <...> воспринимает, как контраст» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 87, 89). У Ярхо это вызвало недоумение: «Как проверить, что повтор вариации слышен через 7 стихов. Кроме того, это зависит от длины стиха. При шестистопных повтор будет неслышен через меньше стихов, чем при трехстопных» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 6). Ср.: «<...> где доказательства того, что разли-

чимость повтора реальна до 9-й строки <...> и что „отчетливость“ его идет *именно по формуле*, предложенной Барановым-Ремом²²» (С. Малахов, Указ. соч., 43; ср. также: В. М. Жирмунский, ‘По поводу книги «Ритм как диалектика...», 207). Ярхо осознавал, что проблема слухового восприятия сложнее, чем это представлялось Белому. Разные тождества, как и разные контрасты, обладают неодинаковой силой: «Все ли <...> контрасты одинаково ярки?» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 5). По ощущению Ярхо, явственнее прочих несходство клаузул, менее слышно несовпадение числа и места ударений, еще хуже улавливается разница между «паузными модуляциями», включая те, что обусловлены переносами (см.: Там же, л. 6—6 об.). Более того, как заметил Жирмунский, столкновение разных ритмических форм по-разному воспринимается в зависимости от того, что это за формы: «<...> если принять за 1 простейший и наименьший контраст („<M>ой дядя самых честных правил,<,> || Когда не в шутку занемог...“ — во втором стихе обычный пропуск ударения на III стопе), то контрасты более сильные и необычные придется соответственно обозначить числом 2 или 3 (напр<имер>: „Еще стремлюсь к тебе душой || И в сумраке воспоминаний...“ — во втором стихе необычный пропуск ударения одновременно на II и III стопе)» (В. М. Жирмунский, ‘По поводу книги «Ритм как диалектика...», 206). Разнообразие и многоступенчатая градация контрастов понудили М. И. Шапира и его последователей взять за основу отношения тождества. При измерении ритмического разнообразия «„единица“ <...> значит: этот комплекс (строка) „как-то“ иначе звучит» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 88), «но как именно — неизвестно. А при измерении монотонии „единица“ значит, что строка с точки зрения ударности иктов устроена так же, как предыдущая. Кроме того, ритмическая гетероморфность строк — явление обычное, тогда как повтор, особенно многократный, переживается как прием» [А. Л. Беглов, Указ. соч., 118 примеч. 13; см. также: М. И. Шапир, ‘Феномен Батенькова и проблема мистификации: (Лингвостиховедческий аспект. 1—2)’, *Philologica*, 1997, т. 4, № 8/10, 85—139 (106); Пак Со Ён, *Ритмика чет<ы>-рехстопного ямба Ф. И. Тютчева: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Москва 1999, 14—15].

²² Под «сильными цесурами», надо думать, имеются в виду словоразделы, закрепленные за определенными позициями в стихе: чем чаще на данное место приходится словораздел, тем сильнее цесура (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 83, л. 14). Судя по всему, Ярхо был недоволен тем, что Белый упускает из виду неравномерность распределения «паузных модуляций» по тексту (так, в заключительном абзаце «Медного Всадника» 82% стихов имеют словораздел после 5-го слога, а в предыдущем абзаце — только 13%).

²³ Каталектику Белый либо не учитывает вовсе [«Все, что касается к а т а л е к т и к и, имеет не ритмическую, а метрическую значимость» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 92, ср. 102)], либо «счисляет» разные окончания как «паузные формы», то есть как сдвиг межстрочного словораздела на один слог (см.: Там же, 93—94). Ярхо категорически возражал: «Здесь не перескок паузы через один слог, а увеличение всего „неделимого“ стиха на 1 слог <...> Увеличение или уменьшение на 1 слог перед константой меняет размер. Увеличение или уменьшение на 1 удар перед констант<ой> размера не меняет. Значит, в принципе, силлабизм

важнее тоника <...> Позади константы измен<ение> силлабизма тоже не меняет принципа ритма, но сильно меняет конфигурацию строфы. ...и лучше выдумать не мог / Его пример другим урок / Но, Боже мой, какой мне прок <...> Это посильнее слышно, чем <акцентная. — М. А., С. Л.> вариация <...> Каталектикой поэты пользуются сознательно при строении строф (т<o> е<сть> при желании контрастировать). Она служит организационным моментом десятков тысяч стихотворений. Вариации — почти никогда (независимо от стиля) не служат для этой цели <...> Итак весь совпад идет к дьяволу, если клаузула разная, ибо большой контраст поглощает малое сходство <...> Если же принять $\acute{\cup}$ и $\acute{\cup}$ за сверхконтраст<, > то все кривые летят к черту» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 6—6 об.).

²⁴ Различие между акцентными вариациями — качественное (есть ударение / нет ударения); различие, связанное с теснотой синтаксических связей, — количественное (связь сильнее / слабее). Сложение показателя «альтернативной изменчивости» (есть / нет) с показателем изменчивости «количественной» (больше / меньше) — «безграмотно», как сложение любых именованных чисел: «Клевер красный 0 + 4 листка = 4. Клевер белый 1 + 3 <листка> = 4<.> Красный клевер = белому клеверу» [Там же, л. 6 об.; о типах изменчивости см.: Б. И. Ярхо, 'Распределение речи в пятиактной трагедии: (К вопросу о классицизме и романтизме)', Подготовка текста, публикация и примечания М. В. Акимовой, Предисловие М. И. Шапира, *Philologica*, 1997, т. 4, № 8/10, 201—287 (242, 279 примеч. 69)]. Ср.: «<...> такие показательные, символические числа нельзя ни складывать, ни перемножать, ни строить на них „кривые“: они лишь вводятся для наглядности вместо соответствующих качественных различий» (В. М. Жирмунский, 'По поводу книги «Ритм как диалектика...», 206—207); «<...> сложение результатов для получения „строфной суммы“ есть сложение пудов и метров, ибо складываемые контрасты далеко не всегда однотипны. То же самое относится к „поправкам“, к формулам отношения контраста и повтора и т. п.» (С. Малахов, Указ. соч., 43); «<...> в его <А. Белого. — М. А., С. Л.> подсчетах приравнены друг к другу несовместимые признаки <...> числовой показатель строки охватывает паузу, ударность и положение строки <...> кривые получаются в результате сложения фунтов, метров и литров» (Л. Тимофеев, Указ. соч., 183). Сложение разнородных величин привело к тому, что А. Белый и все его критики так и не смогли уяснить для себя, что же отражает кривая «Медного всадника». По нашим данным, она выявляет прежде всего неравномерность распределения строк с переносом и сильной паузой внутри стиха. Речь идет, таким образом, всего лишь о тенденции, обнаруженной еще П. М. Бицилли: «Во Вступлении, как в большинстве произведений П<у>шкина», писанных тем же размером, очень мало захождений «= enjambement'ov». Предложение обычно завершается рифмующим словом». Но затем ритм поэмы «круто меняется <...> Его <...> основой является захождение: 67 случаев на 383 стиха!» [П. Бицилли, *Этюды о русской поэзии*, Прага 1926, 282, 283; см. также: С. Б. Рудаков, 'Ритм и стиль «Медного всадника»' [1941], [Публикация Э. Г. Герштейн], *Пушкин: Исследования и материалы*, Ленинград 1979, т. IX, 294—324 (313—317); Л. И. Тимофеев, *Очерки теории и истории русского стиха*, Москва 1958, 392—393, 395—404; В. Е. Хошевников, *Основы стихо-*

ведения: *Русское стихосложение: Пособие для студентов филологических факультетов*, Ленинград 1962, 119—120]. В самом деле, согласно Белому, суммарный показатель контрастности во вступлении ниже, чем за его пределами — 2,2 (точнее 2,27); ср. в первой части — 2,5 (точнее 2,54), во второй части — 2,7 (точнее 2,75; см.: А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 6, 156, 160, 165). Но если ограничиться только ритмом ударений, вместо «кривой» получим почти прямую: 1,8 — 1,7 — 1,8. В то же время, если учесть в качестве контрастов все сильные внутрстиховые паузы, соотношение показателей вплотную приблизится к результатам А. Белого: 2,0 — 2,2 — 2,4 [ср. неопубликованные данные Шапира о среднем коэффициенте межстрочных связей в «Медном Всаднике»: 19,8 — 22,9 — 24,1; техника вычисления этого коэффициента изложена в работах: М. И. Шапир, 'Феномен Батенькова и проблема мистификации: (Лингвостиховедческий аспект. 3—5)', *Philologica*, 1998, т. 5, № 11/12, 7—83 (58—59 примеч. 6); Он же, 'Ритм и синтаксис ломоносовской оды: (К вопросу об исторической грамматике русского стиха)', *Поэтика: История литературы: Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова*, Москва 1999, 55—75 (57—59)].

²⁵ Первые наблюдения над тем, как «ритм <...> непосредственно <...> аккомпанирует смыслу» [А. Белый, 'О ритмическом жесте' [1916], *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1981, вып. 515, 132—139 (139)], были сделаны уже в «Символизме» (см.: А. Белый, *Символизм*, 304—306, 321—322, 336 и др.; М. Л. Гаспаров, 'Белый-стиховед и Белый-стихотворец', 450, 459; М. И. Шапир, 'Metrum et rhythmus...', 74). В 1917 г. поэт писал о том, что ритм есть «отношение динамической линии, нарисованной строками, к внутреннему содержанию строк» [А. Белый, 'Ритм и смысл', 143, ср. 144; Он же, 'К будущему учебнику ритма' [1912], *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1981, вып. 515, 119—131 (120); Он же, 'О ритмическом жесте', 132; Он же, 'О ритме', *Горн*, 1920, № 5, 47—54 (54)]. Эту теорию А. Белый не раз излагал публично; на одном из таких докладов («О ритмическом жесте») в ноябре 1924 г. присутствовал Ярхо [см.: С. С. Гречишкин, А. В. Лавров, Указ. соч., 109]. В противоположность Белому, Ярхо был убежден, что корреляции между фоникой, стилистикой и тематикой (там, где они есть!) происходят не «по природе», а «по установлению» (см.: Б. И. Ярхо, 'Простейшие основания формального анализа', 19—20, 22, 26; Он же, 'Действо о десяти девах', 354; РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 250, 261—263; ед. хр. 83, л. 7, 11, ср. л. 24 об.; и др.). К попыткам усмотреть имманентную, органическую зависимость между стихом и семантикой ученый относился более чем прохладно: «Принципа связи ритма со смыслом он <А. Белый. — М. А., С. Л.> не достиг даже номинально». Конечно, «подкупает <...> что направление кривых не связано, ни с определенной эмоцией, ни с образом, ни с приемом. (Мрачные чувства — то подъем, то спуск)<...> Кривая показывает только изменение. Но здесь главная опасность. Если нет закономерности, то нет возможности доказать связь. В каждой строчке смысл как-нибудь меняется; ритм тоже как-нибудь меняется <...> форму кривой можно приписать чему угодно» (Там же, ед. хр. 124, л. 4 об., л. 7 об.). Белый, впрочем, считал, что закономерность ему обнаружить удалось: средний показатель контрастности в поэме — 2,6; «стрóфы» с показателем ниже

среднего уровня объединены в величайшей темой императорской власти, Петрограда и Петра; «стрóфы» с показателями выше среднего уровня объединены личной темой Евгения (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 176, 178). Но Ярхо видел, что ритмико-семантический анализ в книге А. Белого изобилует натяжками и ошибками. Автор некорректно выделяет отрывки и неточно характеризует их содержание (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 8 об.). Например, едва ли, можно утверждать, что отрывок XIX (*Ужасен он в окрестной мгле <...> Россию поднял на дыбы?*²⁶) повествует о том, как «государственная власть раздавливает личность»; «строфа» 22-я — не только про дворец, а 42-я — не только про часового и т. д. (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 177, 159, 163). Чтобы показать, что близкие ритмические показатели сигнализируют о тематическом сходстве, Белый производит неоправданные сближения по смыслу: например, отрывок с низким коэффициентом контрастности (2,4), где говорится исключительно о Евгении (*И с той поры, когда случилось <...> Смущенных глаз не подымал // И шел сторонкой*), исследователь рассматривает как вариацию на тему власти, поскольку Евгений здесь — «морально сложенный, мертвый» (Там же, 177). В связи с этим Ярхо напоминает, что физическая смерть Евгения описана в куске, показатель контрастности которого равен 3: «<...> поворачивая мысли, как угодно, мы напираем то на сходство, то на различие, смотря по надобности; в этом и заключается все толкование. Только какая-нибудь закономерность на больших числах может сдерживать этот поток бессмысленных умствований» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 7 об.; ср. ед. хр. 41, л. 274). Общее суждение о книге Белого таково: «Блестящее оправдание статистики: Если не подтасовывать цифр, то незначимость явления всегда обнаружится. — Честный подсчет отражает истину, <sic!> Где нет закономерности, там цифры ее не покажут» (Там же, ед. хр. 124, л. 4 об.).

²⁶ Ср.: «<...> будем называть тему низа — первой темой (темой тезы), ибо ею открывается поэма, а тему верха, Евгения, второй темой (антитезою), вступающей <...> позднее; синтез и есть — взаимоотношение верхних уровней к нижним и обратно <...> тут диалектика математических действий над уровнями <...> в каждом неизвестное-синтеза есть искомое средне-арифметическое уравнение» [А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 178; терминами гегелевской триады Белый пользуется также для характеристики ритмических повторов и контрастов, для описания разных этапов научной работы или разных стадий эволюции науки и т. д. (см.: Там же, 15, 20, 88 и др.)]. В «диалектике» Белого Ярхо не устраивало, во-первых, нетерминологическое использование понятий: Белый готов признать антитетичным всякое различие; следовательно, «„тезис“ и „антитезис“ суть лишь названия для любых сравниваемых предметов» — «все есть антитезис ко всему» (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 7 об.). Однако «любые из равных по <ритмическому. — М. А., С. Л.> индексу тем можно противопоставить друг другу, как тезис и антитезис», и «обратно, крайности можно сопоставить» (Там же, л. 8). Так, величественная картина выросшего над Невою города (*Где прежде финский рыболов <...> К богатым пристаням стремятся*) имеет тот же показатель ритмического разнообразия (2,4), что и стихи про «злые волны», угрожавшие этому городу разрушением (*Вода сбыла, и мостовая <...> Чрез волны*

страшные везет). С другой стороны, два соседних фрагмента о Медном Всаднике (*Ужасен он в окрестной мгле! <...> И где опустишь ты копыта vs О мощный властелин судьбы! <...> Россию поднял на дыбы?*) противоположны по ритму: их показатели контрастности — 1,2 и 3,4 (см.: Там же, л. 8). Во-вторых, если «тезис» и «антитезис» даны в «Медном Всаднике» хотя бы как две разные темы, то никакого «синтеза» нет в помине; «синтез» — это «акт» Белого, на деле являющийся ложной интерпретацией (см.: Там же, л. 7 об.). Общую тему «Медного Всадника» Белый выводит так: на основании четырех «строф», в которых ритмический показатель совпадает со средним для всей поэмы [«Прошло сто лет» (4 строки), «Петербургская весна» (Люблю тебя, Петра творенье <...>, 16 строк), «Евгений на звере» (Тогда, на площади Петровой <...>, 15 строк), «Сдача домика пиите» (Прошла неделя, месяц — он <...>, 5 строк), — исследователь готов предположить, что «тема поэмы и есть бессвязность противоречия» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 184). Вот как это противоречие выглядит в перифразе Ярхо: «Петербург так прекрасен, что безумец<, > сидящий на звере, должен уйти и очистить место вдохновенному пиите» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 8 об.). «Талмуд», — так определяет Ярхо «математическую диалектику» Белого (Там же, л. 8). Поэт производил арифметические действия над коэффициентами и семантически интерпретировал полученные результаты: среднее арифметическое отрывков о «Евгении на звере» и об «ужасной поре» равно среднему арифметическому отрывков о «Всаднике», поднявшем Россию «на дыбы» — из этого Белый заключает, что поведение обитателей города в ужасную пору объясняется силой Всадника, «устраивающего всей России „дыбы“ (или... „дыбы“» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 219). Чтобы обнажить абсурдность выкладок Белого, Ярхо складывает коэффициент стихов о Хвостове с коэффициентом стихов о «Евгении, спешащем к Параше», и делит на два — полученная величина равна ритмическому показателю отрывка «Картина через сто лет» (*Прошло сто лет, и юный град <...> Порфириносная вдова*). Выходит, иронизирует Ярхо, что «создание Петрограда = Хвостову + Любовь Евг<ения> к Параше. Если из вздернутой России (3,4) вычтешь ужас (1,2)<, > то получится Хвостов (2,2)<. > Но если из страданий сумасшедшего (3,2) вычтешь ужас Всадника (1,2), то получится ужасная пора (2). Акт вычитания <...> также оправдан, как акт выведения средней (сложение и деление — чего?)» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 8; ср.: Л. Тимофеев, '[Рецензия на книгу:] А. Белый, Ритм как диалектика и «Медный Всадник»...', 184; ср.: J. Elsworth, Op. cit., 77). Ярхо пишет, что подобные математические операции свидетельствуют лишь о том, что данные «образы не связаны с этим ритмом» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 8 об.). Ср.: «<...> задача семантической интерпретации РИТМА — как и любая другая попытка исчислить континуум — поневоле должна быть признана **ненаучной**» (М. И. Шапир, 'Metrum et rhythmus...', 79).

²⁷ А. Белый претендовал на многое: «<...> кривые лирических стихотворений дают нам гигантский, неисчерпаемый материал для изучения: 1) подсознания, 2) творческих переживаний, 3) стилевых приемов ритма, 4) текстового содержания; результаты этого изучения могли бы иметь громадное практическое значение для: 1) литературной критики, 2) для декламационного искусства» (А. Белый, *Ритм*

как диалектика..., 144). Ярхо счел эти претензии несостоятельными. В «Методологии точного литературоведения» он вынес суровый приговор: «Вся книга и предлагаемый в ней метод — уже продукт [ненормального] угасающего рассудка, а кривые — образец статистической [безграмотности] неудовлетворительности» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 123). В своем конспекте книги А. Белого Ярхо был менее категоричен: кроме ряда положительных моментов, отмеченных в тезисах, ученый счел удачным анализ стихотворения Тютчева «Восток белел. Ладья катилась...» (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 124, л. 5 об.). Нельзя, однако, не сказать о том, что отдельные методологические принципы Белого (и в первую очередь, идея антиномичности метра и ритма), оказались востребованными в современной теории стиха [см.: М. И. Шапир, 'Metrum et rhythmus...', 64 и далее; Он же, 'Теория русского стиха: Итоги и перспективы изучения', *Литературоведение на пороге XXI века: Материалы международной научной конференции: (МГУ, май 1997)*, Москва 1998, 235—241 (240)].

²⁸ Протокол публикуется впервые по рукописи ученого секретаря подсекции теоретической поэтики Н. Н. Лямина (РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 97, л. 9—9 об., 12).

²⁹ Согласно явочному листу, на заседании присутствовали также А. В. Алпатов, И. К. Всехсвятская, Б. В. Горнунг, А. А. Губер, С. И. Дмитриев, П. А. Журов, М. А. Летник, М. А. Петровский, И. К. Романович, А. К. Соловьева, М. П. Столяров, Н. А. Черникова и др. (см.: Там же, л. 11).

³⁰ В пренебрежительном отношении к нормам, предъявляемым к языку науки (таким как четкость, ясность и непротиворечивость), А. Белого упрекали почти все рецензенты. С. А. Малахов говорил о «бредовом языке» (С. Малахов, Указ. соч., 48); Л. И. Тимофеев — о «своеобразной лексической форме <...> неуместной в книге, претендующей быть научной» [Л. Тимофеев, '[Рецензия на книгу:] А. Белый, Ритм как диалектика и «Медный Всадник»...', 182; см. также: Т. R. Beyer, 'The Bely — Zhirmunsky Polemic', *Andrey Bely: A Critical Review*, Lexington 1978, 205—213 (207—208)]. Ср. отзыв Вяч. И. Иванова о статье «Жезл Аарона»: «Смещение интуиции и анализа <...> вместе с причудливостью языка и слога, делают замечательную статью во многих ее частях неудобно-вразумительною» [В. Иванов, 'О новейших теоретических исканиях в области художественного слова', *Научные Известия Академического Центра Наркомпроса*, 1922, сб. 2, 164—181 (165—166)]. Разумеется, терминологией Белого не был удовлетворен и Ярхо. В его глазах Белый — это «крайний [(карикатурный)] представитель «неточного литературоведения», который «напрасно так яростно обрушивается на „номенклатурщиков“»: «<...> без них номолог даже не мог бы назвать предмета, для которого он выводит закон, и, в частности, Белый не вводил бы читателя в конфузию, говоря о „семистопном гексаметре“ (sic) у Шпета или называя „ритмом“ в этой книге <„Ритм как диалектика“... — М. А., С. Л.> нечто совсем другое, чем в „Символизме“» (РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 32; ср.: А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 54—55).

³¹ См.: Там же, 52.

³² В том, что «понятие ритма часто искажается современными стиховедами: Андреем Белым, Жирмунским и другими», М. П. Штокмар обвинял, в том числе,

теоретиков музыки, которые подразумевают под ритмом не «периодичность элементов, а иррациональность нарушений закономерной периодичности» (РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 64, л. 42 об.). Об эволюции представлений А. Белого о мере и ритме см. примеч. 15.

³³ См. об этом примеч. 24.

³⁴ В «Методологии точного литературоведения» Ярхо тоже первую стиховедческую книгу А. Белого оценил выше, чем вторую [см.: Там же, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 121—123; ср.: V. Erlich, 'Russian Poets in Search of a Poetics', *Comparative Literature*, 1952, vol. IV, № 1, 54—74 (62)].

³⁵ По всей вероятности, С. П. Шевырев и Д. Н. Дубенский названы здесь как своего рода предшественники А. Белого. В его попытке произвести «революцию в стиховедении», реализовав «волю к ритму, к многообразию напевностей, не подчиненных историческому канону» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 25), можно было увидеть много общего с призывом Шевырева к коренному «перевороту» в русском стихе, страдающем от «монотонности» силлабо-тонических размеров. Чтобы избавиться от ритмического однообразия, младший современник Пушкина предлагал широко использовать переакцентуацию, узаконить синизесы (то есть считать иногда две-три гласных за один слог), отказаться от цезуры в пятистопном ямбе, допустить приблизительные и составные рифмы [см.: С. Ш<е>вырев>, 'V. О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение', *Телескоп*, 1831, <ч. 3>, № 11, 263—299; № 12, 466—491 (№ 12, 471—485, 489); Он же, 'Седьмая песня ОСВОБОЖДЕННОГО ИЕРУСАЛИМА', *Московский Наблюдатель*, 1835, ч. III, 1—10 (6—8)]. Со своей стороны, параллель между Белым и Дубенским может объясняться приверженностью последнего идее первоначальной свободы склада народных песен: он был убежден в том, что всем размерам предшествовал особый ритм, напев [см.: Д. Дубенский, 'О всех, употребляемых в Русском языке, стихотворных размерах', *Атеней*, 1828, № 13, 3—43; № 14/15, 113—170; № 16, 285—311 (№ 14/15, 127—128)]. Дубенский предлагал читать стихи так, как если бы это были песни, без скандовки; четырехсложная «стопа» для него была более реальной ритмической единицей, чем двусложная (см.: Там же, № 13, 7 сл., 12—13, 15; № 16, 309—310; ср.: А. Белый, *Символизм*, 255—258; Он же, *Ритм как диалектика...*, 26, 39—40, 58—59, 66 и др.). Близких взглядов придерживался Н. И. Надеждин, с точки зрения которого возможность двоякого чтения стихов (ямбических как анапестических, хорейческих как пеонических) коренится в первобытном родстве версификации и музыки, сохранившемся в народной поэзии [см.: Н. Н<а>деждин>, 'Версификация', *Энциклопедический лексикон*, С.-Петербург 1837, т. IX: Вар — Вес, 501—518 (506, 512, 516); ср.: А. Белый, *Символизм*, 259 и др.; Он же, *Ритм как диалектика...*, 23, 39 и др.]. Надеждин тоже чувствовал «монотонию» русской силлабоники и считал, что ритм полностью автономен от метра: «<...> риемь не зависить ни отъ числа, ни отъ качества стопъ» (см.: Н. Н<а>деждин>, Указ. соч., 515, 516; ср. примеч. 15). На теорию Надеждина опирался П. М. Перевлесский — автор «школьного» учебника, на который мог намекать Штокмар (см.: П. Перевлесский, *Русское стихосложение*, Изд. 2-е<, > с значительными изменениями и дополнениями, Москва 1848, II—III). Возможно, Штокмара вообще больше при-

влекала терминологическая ясность и простота прежних пиитик, нежели туманная «диалектика» Белого.

³⁶ Ср.: А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 23, 30, 31. Интонацию М. П. Столяров относил к числу факторов «внутреннего единства художественной формы», которое обуславливает «выбор <приемов. — М. А., С. Л.> и, следовательно, предшествует ему, как некое задание, цель или содержание, но уже понятое не как абстрактная формула, а как конкретно-организующий смысловой импульс» [М. Столяров, 'Форма', *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов*, Москва — Ленинград 1925, т. 2, стб. 1034—1037 (1037); ср. содержание термина *Wille zur Form*, распространенного в немецком литературоведении тех лет (см.: Б. И. Ярхо, 'Распределение речи в пятиактной трагедии...', 274 примеч. 47)]. Понятие интонации обсуждалось в подсекции теоретической поэтики в связи с докладами Столярова «Интонация, как основа поэтического выражения» (18.II 1926) и «О понятии стиля в теоретической поэтике: (Вводная часть)» (18.II 1927). Ярхо показалось, что докладчик путает интонацию с декламацией, подразумевая под первой то ритмико-мелодическое явление, то смысловое (см.: РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 38, л. 25—27 об.; ед. хр. 50, л. 37 об.).

³⁷ Видимо, Столяров был недоволен тем, что от Белого ускользает стихотворение в целом, его «идея», воплощенная в органическом взаимодействии всех формальных уровней, по отдельности не существующих: «Нет ни звука, ни ритма, ни стиля, ни композиции, ни темы. Есть только смысл <...> Эвфония, ритмика, стилистика, учение о композиции, тематика должны соответственно стать членами одного живого организма: учения о воплощении поэтического смысла (органической поэтики)» [М. Столяров, 'Вещь или творчество', *Россия*, 1925, № 5, 263—289 (278); см. также раздел «Художественное единство», написанный Столяровым для коллективной статьи «Художественное произведение»: *Литературная энциклопедия...*, стб. 1077—1079]. Представители «органической поэтики» принимали за аксиому внутреннее единство всех элементов художественной структуры: оно нуждается не в доказательстве, а в демонстрации. Ярхо с этим согласиться не мог (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41, л. 55, 77—78, 141—142, 149, 250, 256—257; ф. 941, оп. 6, ед. хр. 25, л. 7, 9; ед. хр. 50, л. 33 об. — 34; ср. также: Б. И. Ярхо, 'Распределение речи в пятиактной трагедии...', 261 примеч. 5). Это не значит, что ученый исключал возможность корреляции между разными аспектами формы и содержания, но корреляции такого рода Ярхо считал не органическими, а исторически сложившимися [ср. его опыт работы в этом направлении: В. J. Jarcho, 'Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (Častuška): (Mit Ausblicken auf das deutsche Schnaderhüpfel)', *Germanoslavica*, 1935, Н. 1/2, 31—64; Б. И. Ярхо, 'Соотношение форм в русской частушке' [начало 1930-х годов], *Проблемы теории стиха*, Ленинград 1984, 137—167]. Правда, сторонников детерминистского и вероятностного подхода к проблеме взаимодействия разных уровней формы отчасти роднил агностицизм. Когда в ГАХН во время обсуждения доклада о частушке Р. О. Шор спросила, «рифма ли компенсируется синтаксическими связями, или, наоборот, — эти последние рифмой» (РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 92, л. 17), Ярхо ответил, что этот вопрос «вряд ли может иметь единообразное решение, особенно если подходить к нему с точки зрения психоло-

гии творчества. В плане же генетическом возможен единственный путь — сличение старых сборников частушек с новыми» (Там же, л. 17 об.). Вместе с тем глубокое отличие Ярхо от сторонников «органической поэтики» состоит в том, что агностицизм последних носил абсолютный характер: «<...> никогда нельзя сказать <...> звуки ли подобраны к смыслу, ритм ли к образу — или наоборот <...> Здесь — загадка органического, художественного единства» (*Литературная энциклопедия...*, стб. 1079). Ярхо, однако, сумел показать, что в сербских заплачках именно аллитерация спровоцировала фигуры повтора, а не наоборот [см.: В. J. Jarho, 'Srok i aliteracija u tužbalicama dužega stiha', *Slavia*, 1924, seš. 1, 75—93; seš. 2/3, 352—363 (seš. 2/3, 353, 355—359); М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо по теории литературы', 509—510].

³⁸ Ср.: «<...> рифменный совпад в отличие от совпада основного строения строки есть явление не ритмического, а метрического порядка» (А. Белый, *Ритм как диалектика...*, 92). Что касается поправки на клаузулу, то она «кривой не колеблет» (Там же, 47—48, 93—96).

³⁹ О ритмике словоразделов и синтаксических «пауз» см. примеч. 19, 22 и 24. Вопрос о ритмическом значении риторических фигур поставил Жирмунский [см.: В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, 21—27; Он же, *Введение в метрику*, 170—176; а также: А. Розенберг, 'Из наблюдений над синтаксисом русского былевого эпоса', *Наукові записки науково-дослідчої катедри історії Української культури Управління науковими установами Народного комісаріяту освіти УСРР*, 1927, № 6, 339—351 (346—349)].

⁴⁰ Подпись отсутствует.

⁴¹ Протокол публикуется впервые по рукописи ученого секретаря подсекции теоретической поэтики Н. Н. Лямина (РГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 97, л. 12).

⁴² На заседании присутствовали также С. М. Бонди, Б. В. Горнунг, В. А. Ештин, В. Д. Измаильская, Н. В. Лапшина, М. А. Летник, И. Л. Поливанов, И. К. Романович, Г. Д. Руднева, П. И. Цветаева, Н. М. Чирков, М. П. Штокмар и др. (см.: Там же, л. 13).

⁴³ То же самое о последней стиховедческой работе Белого позднее написал В. Эрлих: по его словам, «страсть к атрибутам научности <...> сосуществовала у Белого с выраженными мистическими наклонностями» (V. Erlich, *Op. cit.*, 62).

⁴⁴ То есть изображения их ритма в виде графиков.

⁴⁵ А. А. Реформатский, насколько можно понять, присоединился к мнению Штокмара о сравнительном достоинстве стиховедческих трудов А. Белого (см. примеч. 34): симультанное описание ритма, образцы которого содержатся в «Символизме», Реформатский поставил выше, чем попытку сукцессивного описания, предпринятую в книге «Ритм как диалектика».