

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРЫ
ИСКУССТВА
КРИТИКИ
И БИБЛИОГРАФИИ

1929

КНИГА ДЕВЯТАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

1. Передовая. Современные задачи пролетарской литературы 3
2. **В. Фриче.** К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы 8
3. И. Беспалов. Против грамотности 17
4. И. Луппол. «Шумим, братец, шумим!» 25
5. С. Малахов. Схоластика под маской диалектики 37
6. Ф. Шалавин и И. Ламцов. О путях развития современной архитектурной мысли 49

ОБЗОРЫ

7. Ив. Анисимов. Фильмы В. Пудовкина (с иллюстр.) 70
8. У. Фохт. Лермонтов в современной беллетристике 86
9. Дж. Байбулатов. Узбекская литература и чагатаизм 95

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ

1. Ан. Тарасенков. М. С. Григорьев. Литература и идеология 104
2. Ульрих. Е. Мустангова. Современная русская критика 107
3. С. М. Н. Асеев. Работа над стихом; Его-же. Дневник поэта 109
4. Ан. Тарасенков. И. Н. Кубиков. Литературные очерки 113
5. Руд. Бершадский. Мих. Зощенко. Письма к писателю 116

ХРОНИКА

8 иллюстраций в тексте.

СХОЛАСТИКА ПОД МАСКОЙ ДИАЛЕКТИКИ.

(О книге А. Белого «Ритм как диалектика»).

С. Малахов.

Как имя автора, не только писателя, но и стиховеда, так и цель работы, выраженная в заголовке, заставляют отнестись к вышедшей книге с особым вниманием. С одной стороны, Белый — какой бы то ни было, но все же глава и зачинатель особого направления в современном русском стиховедении. С другой стороны, подводя итоги своим многолетним исследованиям в этой области, он претендует на то, что настоящая работа является не просто продолжением старых, а некоторым их *синтезом*, становлением вопроса на принципиально новые позиции:

«В отыскании принципа мы переходим к третьей фазе всяких исканий; первая фаза — реальная данность сиречь (теза); вторая — выработка формальной номенклатуры (антитеза); третья — синтез в принципе двух путей, соотношение их друг с другом как фаз, раскрытых в своей реальной полноте в третьей фазе» (стр. 15).

В своеобразных лирических отступлениях (на них Белый как поэт особенно щедр) автор подчеркивает то положение, что «синтез» не является итогом его личных работ; Белый настаивает на том, что в его работах, если не найден, то по меньшей мере намечен выход для всего русского стиховедения. Заканчивая анализ «ритмических кривых» (о них дальше), Белый говорит:

«Показ неудачен, быть может; быть может, бездарен я в нем.

Но я знаю, что *тема моя талантлива*» (курсив автора. — С. М., стр. 224).

Такая высокая оценка своих работ приложена Белым не только к этой последней «синтетической» книге, но и ко всем прошлым работам, которые автор рассматривает так же как *фазы становления всего русского стиховедения в его наиболее научно-прогрессивных тенденциях*. На стр. 28 читаем:

«... Я до современных профессоров (подчеркнуто мной. — С. М.) от формалистики, разумеется с ошибками, твердо чалил к формальному

методу; но я же знал: это — не самоцель, а — расчистка от бурьяна места будущей стройки...»

Белый не только считает, что *на основе его работ* «выросла монументальная библиотека, написанная главным образом формалистами», использующими работы Белого под видом их критики или замалчивания. Он не только задает следующий вопрос:

«Что нового в принципе эта богатая количеством трудов и часто бедная качеством литература внесла, кроме уточнения и усидчивости в сравнении с «Символизмом?» (курсив автора. — С. М.).

Белый очень убежденно считает, что критика формалистами его работ, так же как «замалчивание» ими его, Белого, заслуг, суть сознательные акты борьбы реакционных принципов с революционными, которые представляет он — Белый.

Не довольствуясь простым установлением такого «факта», Белый подводит под него исторические аналогии, находя их в борьбе «метафизиков» и «трансформистов».

«Кажущийся IV веку до нашей эры *темным* Гераклит, кажущийся надутому Дунсу Скотту темным Рожер Бэкон, кажущийся фантастом Гете — в Геккеле, в Дарвине, в Гегеле, в Марксе, в Эйнштейне всегда победят ясных отсталостью всезнайства и богатых номенклатурой формалистов, как бы они ни назывались: Дунсами Скоттами, Кювье или... профессором Жирмунским» (стр. 16).

Не довольствуясь столь ясной аналогией, Белый еще более разъясняет свою мысль:

«Видя ставку на Кювье многих из современных формалистов против будущего Дарвина стиховедения, мне, как естественнику по образованию... просто смешно перенесение против рождна *моей* (курсив мой. — С. М.) чисто физиологической тенденции в стиховедении иных из современных стиховедов-номенклатуристов: я — не только не Дарвин в стиховедении: я не Гете; но за меня и Дарвин, и Гете» (стр. 17).

Трудно выразиться отчетливее! Последняя приписка, отводящая упреки в самонадеянности, конечно, не более, чем жест кокетливой «скромности». Конечно, Белый не может прямо заявить: «Я — Дарвин!» Но, если его послышки о роли «символизма» и настоящей его работы в истории русского стиховедения справедливы, то уж, конечно, он и Гете, и Дарвин — *в пределах своей области*.

Таковы те авансы, которые дает Белый сам себе, приступая к этой последней своей работе. Повторяю, что подобные заявления в соединении с той объективной ролью, которую в самом деле играл А. Белый в русском стиховедении, заставляют нас особенно серьезно отнестись к анализу разбираемой книги. Тем более, что затрагиваемые проблемы имеют не только узко теоретический интерес: от разрешения их зависит правильная оценка современным критиком тех поэтических произведений, которые написаны стихами, ибо в передовой современной критике с каждым

ее этапом уменьшается роль субъективного импрессионизма и увеличивается значение научного объективизма, требующего от критика, чтобы он стоял на уровне последних теоретических достижений и прежде всего в своей специальности.

Каковы основные посылки Белого? На нескольких страницах сконцентрированы те порочные положения, без раскрытия которых книга поражает свою смелостью и внешней наукообразностью «счислений», формул, схем, диаграмм и т. п.

Прежде всего следует напомнить основные положения тех старых работ Белого, критика которых В. Жирмунским приводит в такое бешенство их автора. Надо сразу же отвести обвинение Жирмунского в несправедливости и замалчивании по отношению к достижениям Белого, значение которых Жирмунский *дважды* подчеркивает на протяжении немногих страниц.

«Нельзя не признать *выдающегося* (курсив здесь и дальше мой. — С. М.) значения работ А. Белого для изучения русского стиха. *Впервые*, вместо отвлеченных схем традиционной метрики, Белый поставил перед исследователем реальное многообразие ритмических вариаций русского ямба, всецело определяющее особенности индивидуального ритмического стиля данного автора или произведения. Для изучения ритма Белым указан был метод, *в основе совершенно правильный...*» («Введение в метрику», стр. 40).

Справедливость требует отметить, что только человек, страдающий манией преследования, может счесть за нападки и травлю (!) такой отзыв, который является *положительным и чрезвычайно лестным* для Белого при всей критике его недостатков, которая следует дальше.

Жирмунский совершенно прав, когда видит основную ошибку Белого в определении реального ритма стиха признаком *отрицательным*. Вот как звучит это «определение» у Белого:

«Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» («Символизм», стр. 396).

Строя фигуры («треугольника», «трапеции», «квадрата» и т. п.), составленные из линий, соединяющих места, где пропущены ударения метрической схемы в сетке, соответствующей расположению строк и стоп, Белый на основании этого графико-статистического метода объединяет и противопоставляет друг другу поэтов различных эпох как поэтов одного или разного стиля. Этот коренной недостаток правильно подмечен Жирмунским.

Вторую ошибку Белого Жирмунский видит в его субъективно-оценочной трактовке ритмических фигур как «бедных» или «богатых» по количеству отступлений от метра. И здесь Жирмунский прав, замечая, что «нет хороших или плохих ритмов», что поэт избирает и строит ритм (пускай, подсознательно) «в зависимости от того или иного художествен-

ного задания». Прав, наконец, Жирмунский и тогда, когда объясняет *оценочно-положительную* трактовку Белым «редких» ритмических ходов тем, что она (эта оценка) «связана общей тенденцией этой эпохи к ритмической деформации силлабо-тонического стиха» («Введение в метрику», стр. 43).

Следует, однако, сказать, что, правильно критикуя Белого, Жирмунский ограничивается поправками того же субъективно-формалистского характера, не снимающими основных ошибок Белого. Ошибка последнего не только в том, что он под видом ритма подсовывает нам только отступления от метрической схемы, общая беда и Белого и Жирмунского в том, что они не видят *исторических причин*, вызывающих тот или другой *типичный* ритмический строй *в стиле*, который (стиль) *не есть еще только ритм*. Когда Жирмунский объясняет тяготение Белого к «редким» ритмическим ходам «общей тенденцией этой эпохи к ритмической деформации силлабо-тонического стиха», — он совершает порочный логический круг, ибо его «объяснение» остается тавтологией, пока не объяснена в связи с характером исторически складывающегося *стиля сама тенденция* «к ритмической деформации», вытекающая, конечно, не из того, что старые размеры «надоели», «приелись», как это выходит по Жирмунскому.

После приведенной справки о старых работах Белого естественным будет вопрос о том, исправил ли автор свои ошибки в новой «синтетической» работе. Надо сказать прямо: *не только не исправил, но углубил*. Даже сочувственную критику Жирмунского Белый *отводит целиком, не опровергая ни одного довода по существу*. В основу новой книги кладется и заостряется прежний принцип Белого, согласно которому *ритм* рассматривается как *отступление от метра, а существование последнего оспаривается*, чем даже собственное определение ритма Белый превращает в нелепость: раз ритм — отступление, а метра не существует, то от чего же «отступление»? (!).

Конечно, метр — абстракция, хотя бывают случаи и полного совпадения метра с ритмом («ноль» по Белому). Однако еще Маркс указывал на роль «абстракции» для изучения законов живой действительности. Понятие метра помогает нам осознать реальную *закономерность* конкретного ритма. Если последний и не совпадает часто со схемой, то он и не отстает от нее в основном. Как всякий *принцип* классификации метр помогает нам понять ритм. Существует определенный минимум отступлений, несоблюдение которого разрушает стих как таковой, ибо и в тоническом стихе и в «свободном» есть свой «метр», т. е. свой *принцип закономерности*, без которого они бы не были *стихом*.

Таким образом ритм есть *реальная* закономерность стиха, а метр наиболее общий случай, где принцип закономерности выражен наиболее полно как принцип.

Если последнее спорно для тонического и силлабического стиха, то оно бесспорно для силлабо-тонического, *наиболее упорядоченного*

в своем звучании. Без понятия метра в силлабо-тоническом стихе немислимо понять и ритм.

Заявления А. Белого о том, что ритм «антиномичен метру» (стр. 18), что ритм в стихотворении «вынут из метра и существует в виде самостоятельной и от метра независимой величины» (стр. 90) показывают, что Белый попросту не понимает роли метра в стихе.

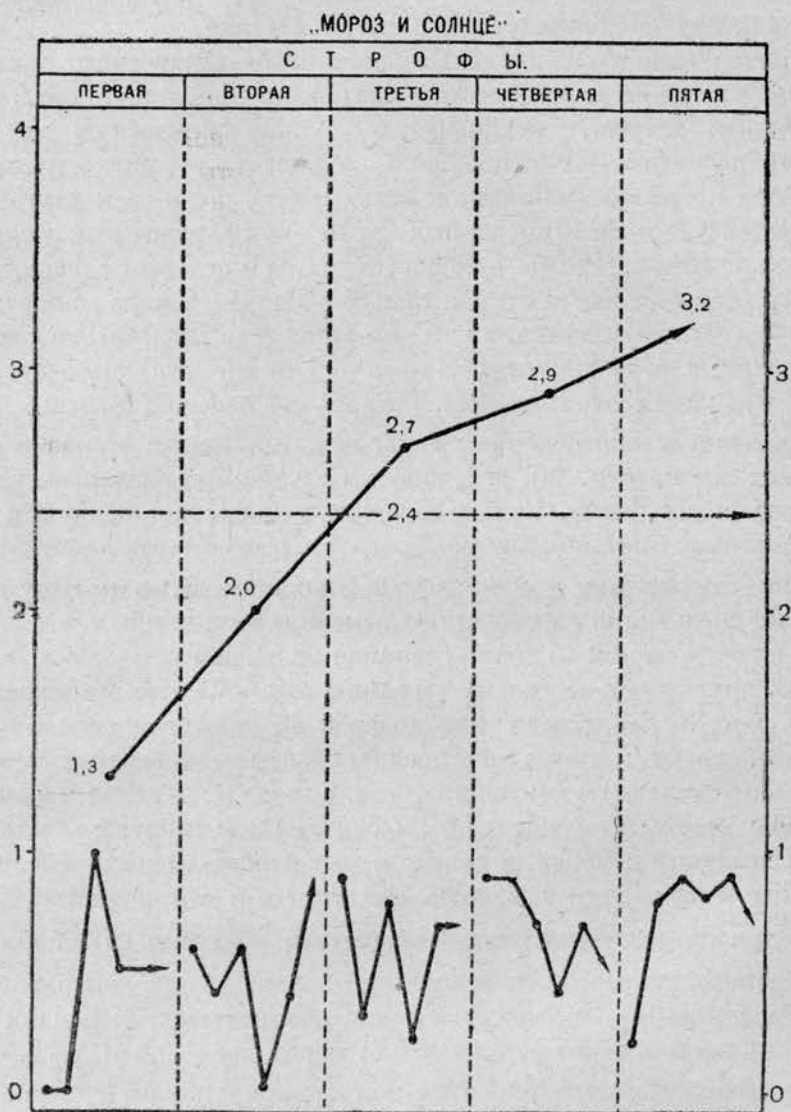
Впрочем само толкование Белым силлабо-тонического стиха как основанного на понятии «о долготе и краткости» приближает его к ошибке традиционных метрик, смешивающих силлабо-тоническую метрику с *античной*, действительно основанной на долготе и краткости произнесения. Если в силлабо-тоническом стихе и есть разница в длительности произнесения ударных и неударных, то *не она является решающим фактом, а сила удара*. И эта ошибка является следствием непонимания роли метра так же, как и старая попытка Белого искать *стихотворный* ритм в прозе. Понятие метра, в котором стопа есть *закономерно повторяющаяся группа*, т. е. *не существует сама по себе вне метрической инерции*, избавляет нас и от этой ошибки, которой не избежал Белый.

Давая новое определение ритма, который Белый видит «в соотношении всех строк» (стр. 80), т. е. давая лишь *один из элементов* правильного определения ритма, Белый совершенно искажает верную в основе мысль способом, при помощи которого он находит это «соотношение».

Беря *строку* как «ритмический индивидуум», как целую ноту, Белый дает следующий способ для «счисления» этих строк, т. е. для определения их «отношений». Строки (начиная от первой или «тезы»), которые «подобны» друг другу по своему строению (здесь Белый вынужден пользоваться метром), заносятся под цифрой 0, обозначающей «минимум контраста»; строки, которые по строению различны — «антитеза», обозначаются, как «максимум контраста», т. е. в виде 1. Третий случай или «отношение повтора к контрасту («синтез»), где контраст есть контраст с предыдущей строкой, а повтор может лежать сзади и через строку и через две и через три, т. е. быть «отчетливее и неотчетливее», — «счисляется» при помощи следующей формулы: $\frac{n-1}{n}$, где n — порядковый номер строки с повтором; если повтор отделен двумя контрастами, « n » равно 3, а « $n-1$ » — количество строк контрастных, лежащих между повторами; повтор через строку = 0,5; через две = 0,6 и т. д.

По особой формуле вносятся поправки на паузы (словоразделы), изменяющие вид «подобных» строк, на цезуру, на знаки препинания и т. п. Цифры результата (т. е. только знаки «контраста», ибо 0 не учитывается) соединяются линиями на сетке прямоугольника, где деления построены по числу строк так, что горизонтальная линия, разделенная, положим, на четыре равных отрезка, определяет участок каждой строки четверостишия, а вертикальная линия (так же деленная на четыре) — масштаб в движении ритмической кривой от 0 до 4. Сумма строчных

цифр дает число строк; по числам строк строится кривая, показывающая движение ритма по строкам и т. д. Прилагаю для образца авторский чертеж № 1 к стихотворению Пушкина «Мороз и солнце», где даны кривая движения строк и кривые каждой строфы в отдельности.



В приведенных схемах «счисления кривой ритма» произвольно, неубедительно и неверно все, начиная с самого принципа, повторяющего ошибку «символизма», ибо ритм, как уже сказано, не определяется и не может определиться одними отступлениями. Если старые схемы и наблюдения Белого над русским четырехстопным ямбом давали некоторый статистический материал, который можно было использовать хотя бы

как материал *частичный* (зная, что имеешь «отступления» именно от ямба, можно восстановить по этим отступлениям реальный ритм), то сегодняшние рассуждения Белого делают его «наблюдения» бесполезными вовсе, так как в их основу не положено реальных отношений, действительно существующих в стихе.

На самом деле, реально (хотя и совершенно бесцельно) в схемах Белого лишь одно допущение, обозначающее «минимум ритмического контраста» как 0. Обозначение контраста рядом лежащих строк 1-й и сложение результатов для получения «строфной суммы» есть сложение пудов и метров, ибо складываемые контрасты далеко не всегда однотипы. То же самое относится к «поправкам», к формулам отношения контраста и повтора и т. п.: где доказательства того, что различимость повтора реальна до 9-й строки (стр. 89) и что «отчетливость» его идет *именно по формуле*, предложенной Барановым-Ремом? Наконец, совершенно бессмысленно сведение 5-, 10-и т. д. строчных строф к 4-строчной, ибо такое искусственное деление ритма явно противоречит его реальному течению в многосложной строфе.

После всего сказанного 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», имя которого также выводится путем математики, что одно уже, по Белому, должно являться доказательством реального существования этого мифического существа.

Однако следует заняться и тем, как объясняет Белый выразительные функции ритма, вне зависимости от того, что самый ритм им не понят. Быть может здесь, на конкретном материале, Белый исправляет те ошибки, которые допустил как теоретик? Быть может «внутреннее чувство» помогает ему понять художественную роль ритма? На стр. 29 читаем:

«... Ритм мною ощупываем, как форма, если вычисляема его фигура кривой, оцелостнивающая слагаемые, или точки строчных уровней; и он же мне, художнику, ведом, как тот *звук* (курсив автора. — С. М.) напевности, *из которого рождаются и образ, и образное содержание*» (курсив мой. — С. М.).

Итак, вместо того, чтобы понять, что и ритм и образ, порождая в своем диалектическом единстве «образное содержание», *сами порождены* социально детерминированным сознанием поэта, — Белый делает первопричиной в создании художественного произведения ритм, т. е. *один из формальных компонентов* (правда важнейший) стиха. Углубляя свою ошибку и ставя ее на социологические основы (вульгарно понятые), Белый пишет:

«... *Интонационность*, определяющая форму кривой, *прием социального заказа* (курсив мой. — С. М.), в звуке, переживаемомся

субъективно, как то волнение, о котором поэты говорят, что оно — *вдохновение* (курсив автора.—С. М.); что же я *вдыхаю* (курсив автора.—С. М.), как звук? *Социальный заказ* (курсив мой.—С. М.), превышающий в стадии эмбриональной мое субъективистическое разумение; мифологизация этого мандата, как директивы, или даже диктатуры воли какого-то «мы», живописали поэты в древности, как явление музы или Аполлона».

Итак «вдохновение», мифологизированное древними «как явление музы или Аполлона», «вдыхаемый звук интонации», словом психофизическое состояние организма в минуты творческих побуждений, то, что Пушкин называл «живейшим расположением ума и сердца», *этот акт в психологии творчества* Белый путает с социальной детерминацией творчества, как *результата, данного в художественном произведении*.

Получается так, что то «мычание», которым Маяковский наполняет по его признанию темные для него семантически места в стихе, и есть тот «социальный заказ», который вложен в него классом и который определяет все остальное. После таких «высказываний» обижаться, как это делает Белый, на обвинения в субъективизме (я бы добавил — идеалистическом) не следует. Действительно, что как не мистика чистейшей воды этот «звук», вкладываемый классом в грудь поэта, как тот «уголь», который вкладывает божество в грудь пушкинского пророка?

Являясь формой своеобразного приспособления вчерашних идеалистов к марксизму, теория «социального заказа», вульгарная сама по себе, приспособлена Белым настолько, что из нее вытравлены последние привкусы социологизма, ибо не более, чем издевательством (конечно, неосознанным) над социологическим методом является его привлечение для объяснения «вкладываемого звука». Однако и это еще не все. Белый саморазоблачается до конца. Придется привести большую выдержку, но она необходима и будет ясна почти без комментариев:

«Теперь вопрос об отношении производящего коллектива, социального заказчика, к воспроизводящему коллективу; совпадают ли они в пространстве и времени? Нет, не совпадают; беру пример: русский народ (! — С. М.) выслал своего сына Ломоносова в заморские края; Ломоносов, став первым русским поэтом и первым ученым, должен был бы, вернувшись в село Холмогоры, просветить сельчан, которые его выслали, а он не вернулся; и вместо этого занялся никому непонятными стиховедческими спорами с Сумароковым и Третьяковским; можно сказать, что социального заказа он не вернул заказчику, оторвавшись от коллектива; вот образец узкого понимания исполнения заказа, рационалистического: вернись Ломоносов в свое село и займись там грамотностью вместо стиховедческих упражнений, село Холмогоры было бы грамотно, а весь русский народ остался бы без того языка, которым гордимся мы: из стиховедческих, мало кому понятных споров, выкрипился русский стих; переброшенный Державину, Жуковскому, Батюшкову, Пушкину,

он стал лабораторией нашего языка, ибо русская проза зародилась в русской поэзии, а язык русской прозы есть язык миллионов рабочих и крестьян...» (стр. 240).

Белый выдумывает нелепые крайности («социальный заказ» в «сельском масштабе») для того, чтобы оправдать свою теорию о «социальном заказе» от «всего народа». У Белого, как настоящего идеалиста, все поставлено на голову. Не будь гениального одиночки-Ломоносова, мы бы, пожалуй, и не говорили по-русски. Язык «миллионов рабочих и крестьян, зародился в русской поэзии». А вот неблагодарный Пушкин, которого, по Белому, не было бы без Ломоносова, советовал учиться этому языку «у московских просвирен». Наконец, самое главное: неужели не ясно, что никакого заказа «от народа» Ломоносов не выполнял просто потому, что позднейшая его деятельность, в том числе и теоретическая, превратила его в идеолога *господствующих классов*, вовсе не говорящих от имени «всего народа»?

Однако бесцельно разяснять такие вещи Белому, который со своим «социальным заказом» дошел до того, что превратил Пушкина не более не менее как... *в пролетарского поэта*, да еще *воспевшего Октябрьскую революцию 1917 г.*

На стр. 231 читаем:

«... Посмотрите, что произошло: в свете прочтения текста по кривой — странно видоизменились рельефы образов; в них — идеи; и произошло подлинное содержание поэмы, *точно написанной Октябрем 1917 г.* (курсив мой. — С. М.), а не октябрём 1833 г.

Пушкин выполнил социальный заказ; и к удивлению для себя мы узнаем, что в то время как Пушкин думал, что его заказчиком было разоряющееся дворянство, подлинный заказчик, им не признанный, лишь глухо расслышанный, — был: история русского революционного движения... «вещий смысл поэмы выявился в XX столетии».

И в другом месте уже о самом Пушкине: «... Он, по уши ушедший в долги, в эти годы слетал «в пропасть» для него — четвертого сословия; родом принадлежа к аристократии, бытом сложившейся жизни — к третьему сословию, фактическим разорением он слетал в... *люмпен-пролетариат*» (курсив в обоих случаях авторский. — С. М., стр. 213).

Как же приходит Белый к выводам, которые даны в предыдущей цитате? Уже последняя выдержка, а также и выдержка, говорящая о Ломоносове, приводят нас к субъективному импрессионизму и *биографизму*, возведенному в метод «толкования кривых».

Напоминаю: кривая ритма — по Белому — есть «графическое выражение перманентной смены слуховых совпадений и контрастов строк в их соотношении друг с другом...» (стр. 77).

Выше было показано, что такая «кривая» не является и не может являться знаком, показывающим реальное движение ритма в стихе, ибо ритм не есть только отношение «слуховых совпадений и контрастов», да

вдобавок еще отношение, которое выражено знаками (например «О»), лишающими нас возможности реально показать, что же именно соотносится. Характерен тот факт, что для формулы Белого совершенно безразлично, какой типовой размер (метр) лежит в основе считающегося ритма. Его формулы настолько отвлечены от реального содержания, что Белый вынужден сознательно декларировать полную независимость ритма и метра друг от друга (стр. 90). Два стихотворения, написанные одно ямбом, а другое амфибрахием, в его исследованиях обезличены, приведены, так сказать, к одному абстрактному знаменателю.

И вот такой-то, выхолощенной, отвлеченной от реального содержания «кривой» придается решающее значение. Она есть, по Белому, тот волшебный звук, который, будучи вложен в грудь поэта чудеснейшим образом извне («вдыхаемый социальный заказ»), сам порождает и образы стихотворения и его внутреннее («образное») содержание. Мы показали уже, как трактует Белый «социальный заказ» и к каким ляпсусам приводит его это толкование в широком «ракурсе». Превращение Пушкина в пролетарского поэта настолько очевидный абсурд, что тут уже никакая «кривая» не вывезет! Это в общем плане. Теперь познакомимся, так сказать, с лабораторией «объяснения кривых», с «толкованием» конкретных частей произведения.

«Вычислив» при помощи своих фантастических формул отношение 464 строк поэмы «Медный всадник» Пушкина (высказываю Белому свое искреннее удивление перед каторжной проделанной им работой — продвиг, величина которого удвоена его бесполезностью), составив «кривую» этих отношений (даже три кривых), Белый пускается в «объяснение»:

«... Градация вершин: 2,7+2,8+3,1+3,2+3,5; и потом, после последнего слета линий — 3 (последнего отрывка); но это — жизнь Евгения; в первой градации роста уровней вершин — рост уровней эмоциональной жизни Евгения; в 2,7 дан Евгений в его жизни до наводнения; с его мелочными и крупными заботами, с его предчувствиями (43 вместе счисленных строки); в 2,8 подан Евгений на Сенатской площади, уже протестующий против судьбы; в 3,1 дано роковое узвание о судьбе Параша; в 3,2 — сумасшествие; в 3,5 *страшное прояснение сознания*, обусловившее взрыв мятежных чувств в его душе (совпадающий во времени почти с декабрьским «взрывом»); и тут — *максимум* (курсив везде авторский. — С. М.); в следующем «3» — печальная консеквенция: смерть Евгения» (стр. 176).

И дальше (стр. 177):

«В точках минимума показаны: *непоколебимость* Петрограда и отлив со злодеем, награбившим имущество (оба отрывка — 1,8); показан «Всадник» — 1,9; показана ужасная сила «Всадника» — 2,1; словом — показано: *государственная власть раздавливает личность...*» (курсив авторский. — С. М.).

Не стоит продолжать выписок, субъективистский импрессионизм этих толкований очевиден. Прежде всего, Белый сам сознается, что движение кривой далеко не всегда связано с движением «содержания» («подъем уровней не соответствует всегда подъему эмоций...», стр. 122), что «может быть, такое совпадение — случай...». Но он объясняет это тем, что подлинное содержание заключено не в семантическом тексте (образ, эмоция, смысл), а в «жесте интонации» (как можно отделять движение ритма от движения эмоций!), — и это делает Белого еще более ответственным за объяснение кривых (на основании своих толкований он даже изобличает поэтов — Пушкина и А. Толстого — во внутренней фальши, в противоречии их подлинных чувств с чувствами выражаемыми). Почему же в одном случае Белый связывает высокие уровни с конкретными переживаниями человека (см. отрывок о Евгении), а низкие с символом государственной власти, в другом же случае (разбор стихотворения Тютчева «Весенняя гроза», стр. 126) считает что низким уровням естественно соответствует «эмпирическое описание майской грозы», а уровню самому высокому — «превращение действия грозы в мифологический смысл»?!

Такое противоречие (а оно у Белого не единично) сближает его рассуждения с разговорами гадалки, которая по одним и тем же картам может «нагадать» вам любую судьбу. Да и сами толкования, будучи взяты вне сравнения с другими (напр., фраза «в ущельях дана сосредоточенно: идеология императорской власти»), напоминают пародию на вульгарно-социологический метод, заключенную во фразе: «В ямбах Пушкина находит свое отражение железная шагистика николаевской эпохи».

Второй прием, употребляемый Белым при толковании «Медного всадника», заключается в том, что исследователь стремится переживания Евгения увязать с биографией самого Пушкина по формуле: Пушкин — Евгений, Петр — Николай I. Ограничусь двумя выдержками, хотя эти положения развернуты у Белого довольно широко: «„Всадник“ — царь Николай» (стр. 200), и «нечеловеческий крик Евгения — крик жизни Пушкина» (стр. 213). Эти сопоставления, помимо того, что биография не метод для раскрытия внутреннего смысла, сделаны чрезвычайно наивно. Довольно будет указания на то, что у Белого даже львы, на которых сидел Евгений во время наводнения, превратились в... Бенкендорфа и Дубельта — «львов сторожевых» Николая I, а невяская вода символизирует... «порабощенный народ»! Не говоря уже о фразе, которую мог написать только человек, занимающийся, вместо реально существующих произведений, метафизическими кривыми:

«Державец — ужасен: и это не Петр; в 1825 г., в момент сцены, Петра не было: тлели его кости...» (стр. 215). Но ведь Фауста, Гамлета, Дон-Кихота и сотен других героев литературных произведений вовсе не существовало! А разве Наполеон, Кутузов и другие генералы «Войны и мира» адекватны своим историческим прототипам?! Все искусство —

условность, соответствующая действительности, но не так вульгарно, как это кажется Белому, из крайностей метафизических обобщений попавшему прямо в наивный реализм.

Есть, правда, у Белого правильная наметка (кстати сказать, никакого отношения к его кривым не имеющая), заключенная в параллели, проводимой между «восстанием» Евгения против Петра и историческим восстанием декабристов. Для этого дела не нужно было вовсе привлекать самого Пушкина; это только отвлекло Белого на ложную дорогу, так же впрочем, как и другого более удачливого исследователя «Медного всадника» (Д. Благого). Наметка осталась наметкой, и главная идея Белого (метафизическая кривая) блестяще восторжествовала, доказав, что метафизика не может спасти ни субъективный импрессионизм, ни биографизм наивно-социологической окраски.

В заключение необходимо отметить всегда необычный, а для разбираемой работы прямо бредовой язык Белого. Трудно возражать против права писателя на новаторство в области языка. Введенное Достоевским слово «стусhevаться» прочно вошло в языковой обиход. Однако существует предел, тем более для писателя, который претендует учить языку «народ». (Если Ломоносов «создал» современный народный язык, почему бы Белому не создать более современного?) Посмотрим же, что преподносится народу:

«Разбиение», «перение», «разгляд», «узнание», «давей» — таков словарь Белого. Содержание у него «просовывается», ритм «ощупывается», стих «выкрепляется». Рекорд неудобоваримости побивает, однако, «фигура кривой, *оцелостливающая* слагаемые», хотя с нею соперничает следующая фраза поистине «мистическая»: Пушкин «слетал «в пропасть» для него (?!—С. М.) четвертого сословия». Трудно сказать, какие звуки «вдыхает» Белый, но выдыхает он нечто совершенно невразумительное!

Для комплекта можно прибавить также стихотворный пример, где право на «поэтическую вольность» окрыляет Белого настолько, что он побивает самого себя:

Чертопатываем годы
И утопатываем в тьме.

Если читатели Белого станут «утопатывать» от его последней книжки, они будут вполне правы, ибо никто не докажет, что заключение словесного союза с Марксом и Энгельсом способно приблизить к пониманию диалектического материализма схоласта и метафизика, который сейчас еще дальше от «подлинной науки», чем в тех своих книгах, в которых он не претендовал на духовное родство с основоположниками марксизма.