

Андрей Белый

ЖЕЗЛ ААРОНА (О СЛОВЕ В ПОЭЗИИ)¹

Смысл в здоровом смысле

Некогда все слова были значимы; то есть: были со смыслом; реализм слова в смысле; смысл же слова не связан с предметностью; смысл — «предмет», не ощущаемый пальцами, не имеющий цвета и не имеющий звука, безвкусный; он — предмет *sui generis*.

Обыденное взятие нами звука слова «предмет» есть двусмыслица; ассоциируем мы его с материальным предметом; материальный предмет есть сложение в нас воспринимаемых качеств; это нам становится ясным позднее; преобразуется в нас самый взгляд на предметность; предмет есть единство многоразличия качеств; восприятие наше его предваряет; он не есть «сам в себе»: он для нас — «предмет в нас»; в восприятии он дается слившимся с играющим морем чувств, по существу беспредметным; связь предмета и чувства не подвержима сомнению; содержание чувств расплавляет предметности; аллегория «предмет чувства» не выражает собою поэтому содержания; предмет мысли и чувства в сознании противостоит обычному представлению о предметах, употребление звука слова «предмет» по отношению к синтезу чувств или мыслей противно природе и мыслей и чувств: миры мыслей и чувств по существу вне предметов; образ мыслей и чувств в нас течет, проявляя себя, как движение жизни сознания; существо этой жизни кипенье игры; образование сознательной жизни вполне уловимы, как ритмы кипений.

Порождения ритмов суть смыслы.

Смысл — «предмет» *sui generis*; смысл — предмет беспредметный; недоразумения коренятся в неправильном приложении звука слова «предмет» к областям, внележащим предметному миру: и они нам туманят реальное представление о существе познавания и мысли. Многие промахи философии не возникли бы вовсе, если б звуку слова «предмет» вовремя отвели бы мы должное место.

Слово, взятое безотносительно ко смыслу, есть слово пустое, если даже ему соответствует материальный предмет. Есть такие слова: очень часто они покрывают собой группу терминов; и уже эти самым теряют они первоначальные, конкретные контуры.

Эти слова не суть термины; но они утерали уже индивидуальный свой смысл; группу терминов покрывают они обыкновенно случайно; от чеканной ясности логики все такие слова далеки; все такие слова далеки от первичной мифической свежести живого, народного слова.

Термины — философские рифмы; терминология — поэзия логики; терминологи суть поэты; очень многие пишут прозою; не желая поэзии философии, не желают они и поэзии собственно; называют они философское творчество лишь особого рода болезнью; и они же не верят тому, что первичная поэзия слова пульсирует смыслами молодого, живого сознания, о котором забыли они, или которого не достигли.

Обыденная философия отскочила в «паническом» ужасе от метафоры; и потом не метафора наложила узду аллегории; а поэзия пошлого слова проявляет «панический» ужас перед критическим смыслом, отрезая от смысла себя провозглашением себя, как «нутра».

Наша речь потеряла свой смысл; *quasi* ясное слово полно химерическим содержанием; это пляска теней, увлекающих в эфемерный свой мир, в неживую механику звуковых повторений, очень поздних и нарочито составленных; тело и слово здесь умерли; еле дышат одни окончания — «с т ь» или — «и з м», — окончания, намекающие на какие-то бледные иллюзии смысла.

Логике нашему здравомыслию нет: в нем нет «логики собственно». Наша речь, противопоставляющая себя «неосмысленной» поэтической речи, для поэзии — «нищенка»; «нищенка» горделиво сбросила с себя свои ризы, став л о г и ч е с к и неосмысленной речью, а п о э т и ч е с к и бессмысленной вовсе; «здравый смысл» нашей речи — абсурд для поэзии; и — невнятица в логике; логике современных философов просто нечего делать с понятиями, в которых течет наша жизнь; мы говорим: реал-и з м, мистиц-и з м, религиозно-с т ь, логично-с т ь и при помощи э с-т э-э р превращаем конкретное слово в абстракцию; все абстракции — вытяжки из звучащих и красочных слов; удовлетворяют, быть может, они элементарнейшим рассуждениям об общих и частных понятиях; приставляя абстрактные окончания к словам, подменяем мы логику очень смутным процессом произнесения мнений; мышление при помощи таких слов — суррогатно, раз течению слов не соответствует течение смысла.

Произнося звуки слов, мы вызываем ассоциацию, обращенную к памяти о каких-либо господствующих философских или научных тенденциях; например: «эволюция» всплывает в сознании нашем, как дана она Спенсером; но по мнению одного из философов «эволюция» Спенсера — выражение порочного круга; то есть: она отрицает себя.

Все это нас не заботит: произнесен звук слова мысли, — мы его считаем за мысль.

Подменяя именем мысли индивидуально текущую мысль, предполагаем мы в собеседнике одинаковый смутный процесс вызывания где-то усвоенной мысли; если бы разобраться, что встает в нас при этом, как смысл, мы поймали б в себе повторение популярного мнения; наша бедная, бледная мысль произносит звук слова, не мысли.

Мышление наших дней — в и м е н о в а н и и, в произнесении абстрактного и некритичного слова; оно для нас догмат; а туманный процесс усвоения слов есть отдача какому-то нутряному процессу: сварения пищи; отправление физиологических функций — не мысль; возведение этого процесса до мысли — заливка мозга желудочным соком: «нутро»; совершается насилие над мыслью в абсолютизме «нутра», брошированном каким-либо случайно услышанным догматом; догматы в нас растут, как грибы, вытесняя из мозга ритм подлинно мысли и обращая его в ассоциативную отрывку сознания; динамизм мысли падает; мысль впадает в сонливое состояние: она не мыслит, а варит; результат сварения — отброс: предметность понятия (в динамизме мыслительной жизни оно — беспредметно); таковое понятие — гетерономно всегда; оно — «д л я ч е г о-л и б о»; «ч т о-л и б о» — материальное условие жизни.

Так рождается здравый смысл.

Слово

Слово-термин и слово-образ по существу в нас не живы; поэтический и критический смыслы раздавлены предметным понятием. Наша речь напоминает сухие, трескучие жерди; отломанные от древа поэзии, превратились они в палочные удары сентенций; наше слово есть жезл, не процветший цветами; оно было мудрою и живою змеей; но змея умерла.

Смысл народного слова — внутри звука корня; некогда принимал этот смысл многообразие очертаний и жестов в многообразии внутренних своих изменений: в перебеге приставок и окончаний; в абстракции, возлежащей на слове, не явлен он: он — внутри².

Абстракции покрывают корою жизнь слова.

Превращение «змеи» в сухой жезл есть итог надруганий рассудочных сатиров над дриадами слова; из-под короста отложений порою бьет снова наружу живой, былой смысл; мертвый смысл отпадает каркасом от остро ожившего слова, язвящего жалом своих звуковых сочетаний, глубоко осмысленных для себя и поражающих

«здравый смысл»; звуки слова сбивают наросты абстракции с корня; восстание к жизни словесного корня под каменным гробом абстракций начинается ныне уже; но еще в голом бунте корней нет конкретно-разумного смысла.

Отношение звука к абстракции — отношения луны и земли: и луна, и земля суть разломы единого тела; и есть земность луны; но привыкли мы видеть луну ослепительной ночью; и безлунен для нас небосвод над дневною землею (днем луна — невидимка; или днем она — бледная).

Смысл и корень — луна и земля; умирание корневого значения связано с твердением мысли, с приближением к предмету понятия; наоборот: закричи на нас корень, — абстракция, как кора, отстает. Нам кричания корня — удар томагавка, секущего термин в агломераты звучащих беззначностей.

Смысл не связан ни с корнем, ни с термином: по отношению к солнцу луна и земля (смысл абстрактный и корень) — расщепы словесного органа; блеск луны и земли — в блеске солнца; и угасни нам солнце, угаснет земля вместе с днем; и угаснет луна: ослепительный, видимый блеск нашей логики и цветущие звучности слова — два луча солнца смысла; и понятия, и звуки — не смысл; в них — его излучения.

Прорастания короста слов мудрой змейностью корня суть цветения жерди-жезла: слово-жезл, слово-термин, как жезл Аарона³, исходит цветами значений; трезвость логики, не теряя лучей, наливается соками жизни (проповедь под смоковницей Будды, проклятие засохшей смоковницы)⁴.

Слова мудрость — в смоковнице сочной: в смоковнице жизни.

Корень и смысл

Попытаемся пережить первобытного человека; пребывание его — в безымянных мирах, в безымянностях состояний сознаний; безымянное устрашает; отсутствует смысл; пробуждаясь во вне, он вне-смысленно утопает в предметах; у него нет критерия противопоставить предметам себя; переживание предметов, как органов тела, ощущение мира огромностью тела, ощущение себя этим телом — состоянья сознания этого, если может быть назван сознанием бред бытия; переживание идиота подобно описанному.

Окунаясь внутрь себя — внутрь себя, человек ощущает провал в беспредметности внутренних ритмов, как в пульсацию органов; внутри пульсов имеет он смутное представление о времени; состояние сознания в нем — не человеческое: червиное. Мы его утеряли; оно в нас живет за порогом.

Пересечение двух этих бредов в одно, есть первичный генезис сознания в нашем смысле, как смутное чувство бессмыслицы; это чувство есть «смысл»; он — трагедия столкновения двух чудовищ: тут рождается «я есмь я» в бреде боя бессмыслиц; «и з в н е», «и з н у т р и» переживают все ужасы, ненормального сжатия мира «внутри» до комочка, давимого громадной природой; слетает с души безотчетно.

— Как сюда я попал?

В бреде боя бессмыслиц — прет мир «и з н у т р и», заливая «и з в н е», оттого внутренности переживают безмерное расширение; ощущения снимаются с места; кожная поверхность уносится внутрь пульсаций; переживается телесный состав, как безмерность вне тела бушующих щупальцев; — убежала действительность! Все извне, вне «внутри» есть ничто: человек — вне действительности.

Соединение в одно двух бессмыслиц — рождает панический ужас; безумея от ужаса, человек переступает былые пределы, создавая иные: рождается крик (запечатление мира чувств в мире внешнем); крик есть заговор; крик есть творчество из отчаянья и — рожденье решимости: одолеть что бы ни было⁵.

Здесь — рождение слова и смысла. Слово смысла равно смыслу слова; смысл здесь действителен, жестикуюлионен, мимичен; жестикуюлия криком слова есть творчество выносимого бытия над невыносимым, томящим: сознание необходимости крика слова, как смысла, — есть творчество; сознание необходимости крика слова, как смысла — рождение сознания в нашем смысле; и оно — в борьбе с ч е р в е м времени (состоянием сознания «внутри») и с шаром пространства (ничего внутри — все во вне!); этот шар становится после «яйцом», из которого вылез змей, Протагон.

Переживаются звуки грома; они устрашают.

Воспроизведение звука природы гортанью — начало познания; здесь звук слова есть щит; здесь он — толк; здесь он — остров над бестолочью.

В звуках слова «г», «р» (слова гр-ом), иль «d», «г» (слова Donner) есть известное проницанье природы гремящего звука: в приспособлении гортани, в умении управлять языком струей воздуха и т. д., в умении слагать слово — начало науки; душа овладевает телесностью: ее заговаривает.

Звуки слов — заговор.

Корни слов — результаты творческих упражнений в искусстве познания; они — магия; корни слов суть умение выражать нутром духа стихии при помощи звука; «философия тождества» природы и духа (позднейшая философия Шеллинга) — бессознательная предпосылка сознания примитивного человека; она — его вера; этой вере обязаны мы самому словесному бытию; философское отвержение этой веры (например, сознанием Канта) привело к разрушению веры в слово: отсутствие веры разрушило слово.

Корень — творческий образ, соединяющий две стихии (природы и духа) в единую целостность; целостность двух бессмысленно данных частей («в не», «внутри») есть действительность; действительность есть ничто вне познания; познание ничто без словесности; действительность есть живое слово о данном; данный мир — недействителен; опознание в слове его есть в п е р в ы е создание действительности.

Внутренне движение души сочетается с пересозданной природой в пластичную форму: в звук слова; в звуке слова — душа; одушевление данного мира в творимой действительности невозможно вне слова; первоначальное слово есть сочетание творчества смысла с познанием данной вне-смыслицы в бытие *sui generis*; сочетание это отражает нам миф.

Первоначальное слово мифично.

Примитивная речь продолжает в искусственной речи свое бытие: она — корни, в нас глухо звучащие; мы настроили над корнями строения из искусственных смыслов в чудовищных зданиях поздних слов; убеждение сопровождало нас: корни мертвы; корни живы, но — замерли: они спят в летаргическом сне; пробуждение их в словах отзывается в искусственных смыслах — подземным ударом; смыслы рушатся, погребая в обломочном мире рассудок-гомункул.

Примитивное слово живет независимо от логических и мифических примышлений; в нем — чудо духовности: соединение духа и плоти в конкретность эмпирики.

Духовная эмпирика — эмпирей — существо жизни слова: оно — и н с п и р и р у е т.

Речь корней — побледнела: в нас — позднейшие разветвления первой речи; в болях роста первичного слова совершается в слове распад на три новые данности, новые виды бессмыслиц — на эстетический, на логический и на магический смыслы; образ речи рассыпался; он дается нам ныне в понятиях, звуках и в мире фантастики: внутреннем образе; образ речи — душа; имажинация, образование жизненных образов (смыслов жизни) в распадах первичного слова, — распалась; смысл жизни разрушен; вместо него отверденел мир понятий, предметов; образование твердого мира и стылого смысла понятий — образование новой данности в месте павшей действитель-

ности; преодоление данности и опознание данности (мертвых терминов и корней) — преодоление имажинации слова при помощи *и н с п и р а ц и и с л о в а*⁶.

Где путь к инспирации?

Слово мы застаем в условиях переходного времени, когда голос, ломаясь, становится грубо-мужским, оплотневшим и неосиленным. Поэтическая юность метафоры пробивается в речи растительностью аллегорий.

В метафоре нас встречает слияние двух образов в третий; в нем ныне — трещина.

«З е л е н о к у д р ы е л е с а!» Выражение это — метафора: здесь сравнение двух образов по общему признаку; здесь есть третий их смысл, метафорический смысл, создаваемый перед нами: утверждает бытие «кудролестия»; листья, к у д р и суть данности; к у д р о л и с т и е — соединенные двух данностей: действительность собственно; существо жизни дерева — в нем: дерево есть дриада.

Так любая метафора включает потенцию мифа.

Метафора — соединение образов. Но первые метафоры — соединения много-различия звуков в единство: г э, э р звука слова гром есть не г+р, а звук г р, не исчерпывающий своего содержания в с у м м е звуков; звуковое единство — не сумма: звуковое единство — произведение звуков; неразлагаемый, синтетический смысл зарождается в нем.

Корень слова — метафора сама по себе; и она не нуждается в образном пояснении; корень слова — метафора всех позднейших метафор, отсюда восставших; и — миф суммы мифов, расцветших из суммы метафор; корень слова есть корень огромного, многоветвистого древа значений, покрытого неисчислимостью листьев — позднейших движений динамики мысли: соединение природы и духа осуществило себя в непрерывном деторождении; первый смысл (корневой) измеряем по образцу и подобию этой первой метафоры; противоположаем он и безличию духовной стихии, и мертвой природе; смысл — демон слова, соединяющий смыслы и звуки; у поэзии с философией — одна общая муза: премудрость, София⁷.

Корень слова есть первая метафора-миф; в грамматике и в эстетике он поздней себя выразит: в принципах строения слов, в звуковом эстетизме⁸.

В корне слов уже есть совпадение содержания с формой: грамматика (форма), эстетика (реальное содержание) разовьются позднее; дано их единство (слово-творчество звука есть слово-закон); произвольная религия слова необходимо сопутствует его зарождению (философия тождества Слова и Плоти дана в факте Слова); магия сопутствует слову (оно — заговор). В аналитике корневых элементов заключена позднейшая аналитика всех возможных суждений; суждение *a priori* в Кантовом смысле есть связь двух понятий в расширенном содержании; в корне слова встречает нас многообразие звуковых элементов в одном синтетическом звуке.

Корень слова есть сочетание множества звуковых элементов в несущем единстве; а возможность познания по Канту — в возможности покрывать категорией многообразии чувственных элементов; соединение чувственно данного материала с внечувственно-данным единством рассудка совершается при помощи кантовой схемы; ее корни — в фантазии.

Трансцендентальная схема у Канта есть парадокс; она — соизмеряющее начало познания; две половинки суждения — чувственная и рассудочная — соединяются при помощи схемы; схема у Канта искусственна; она — метод изображения понятия в образах. Изображение понятия в образе или есть совершенный абсурд, или он полагается в самой основе суждения. Кантову схеме следует положить вовсе не там, где она положена Кантом; схема есть предварение самой возможности мышления; она

есть первичная данность, в которой не может быть еще раздельно данных — понятия и предмета; Кантова критика есть лишь метод щепления с х е м ы, то есть, образа на раздельно положенный мир категорий и чувственных форм; только в таком положении Кантова схема выносит определение Канта; в положении ее Кантом внутри аналитики она — звук пустой. Аналитика Канта вскрывает условия возможности составить суждения; учением Канта о схематизме понятий должно нам предварять самую аналитику.

Трансцендентальная схема у Канта есть о б р а з мысли; правильнее сказать: она условие становления понятий и мира; в ней — и мысль в становлении; и — предмет в становлении; в Кантовом построении понятия и предметы суть «ставшее»; они — продукты процесса. Продуцирующее начало положено Кантом внутри мира продуктов, как один из продуктов; неудивительно, что учение о схематизме понятий у Канта есть тень понятия на предмете, или тень предметного мира в беспредметном понятии; между тем понятия и предметы суть тени схемы, которая в таком виде не может быть названа схемой собственно, а полнокровнейшим мифом, условием познания.

Познавательный миф есть метафора; в метафоре — образ мысли; учение Канта о схеме — весьма показательно; необходимость ввести в мир суждений мир схем — показательна; здесь в познание вплавлена мифология; познание начинается с метафорического условия; и — кончается мифом.

Корень слова — метафора всех метафор; и — миф мифологии; в этом смысле же он — схема схем; в корне слов мир и мысль (мир предметов, понятий) слиянны в первичном единстве; корневое слово — начало восстанья действительности, идеально-конкурентного бытия, противопоставленного материи и рассудку, двум не сущим наростам на мире и мысли.

И в начале — оно: оно было у Бога.

В слове дан нам логический смысл; дан и смысл звуковой; именование — первое явление смысла; и м я р е к есть душа всего сущего; в им я т в о р ч е с т в е, в и м я с л а в с т в е⁹ — оплодотворение Духом (Зевесом) — природы: дети Духа и мира суть: души; эти души — с л о в а. Мы душевны постольку, поскольку словесны: в неизреченном, в бессловном мы воистину вне души; или — н а д, или — п о д: главным образом — п о д; в выхождении из слов есть опасность и риск; выхождение из слов нас обязывает к величайшему напряжению: к прорыванию оболочек душевности; здесь — прорыв души к духу: разрыв ее в духе; если в нас не исполнится жертва души миру духа, то выхождение наше из слов есть начало падения в животную безглагольность; умолчание, неизреченность есть подвиг рожденья под словом слов внутренних и духовных; если молчание наше не вопиет перед Господом своим внутренним словом, мы в молчании нашем становимся из людей непрекословными тварями.

В изрекание названий животному миру Адам — уже дух: он воистину вдохновитель природы: струит свою душу, как слово живое; слово его, как душа, продолжает жить вне его.

Именование, заговор и сотворение мира — троякое содержание мира словесности; в разветвлениях позднейшего слова содержание нам дано, как т р и с м ы с л а.

Слово — заговор и доселе в нас живо; номенклатура понятий есть заговор против... конкретного смысла (в о и м я абстрактного смысла), временно мертвого в нас и звучащего в сотрясениях воздуха, в механике произнесения термина.

Смысл научных понятий — в применении их, как условий опытной техники; вне приборов, машин, они пусты; логика предполагает материально данный предмет; слова «атом», «энергия» не имеют значения вне реторты, вне колбы, вне холодильников, вне тепловых очагов; мировоззрительным, объяснительным смыслом звучат они нам. В произнесении звукосочетания « а т о м » для объяснения смысла

подменяем мы логику и поэзию ритуалом магических заклинаний; парализуем мы смысл.

Слово — творчество бытия — продолжает в нас жить как метафора; но мифический смысл ее стерт; в нас теория (соединение $\theta\epsilon\omicron\varsigma$ и $\omicron\rho\alpha\omega$) — не видение божества, а лишь нить непроявленных мыслей, туманных и бледных.

Слово-собственно — (слово слов) — как единство словесных плотей с их духовной динамикой продолжает в нас жить... смыслом логики.

Смысл логический, смысл живой, здравый смысл в нашем слове разъяты: из смеси поэзии и абстракций возникла невнятица стертой речи, «с л о в е с н о с т ь»; торчит непроцветшим жезлом, где убита «змея» и где смысл механически вбит в нашу голову палочным ударом сентенции, именуемой «м ы ш л е н ь е».

Логика и грамматика

Одно время развитие логики было развитием аналитики, расчленяющей жизнь суждений.

Слово — атом суждений — первое понятия; и — первое предмета; связь, субъект, предикат в нем — единство, лежащее корнем. Но слово не атом, а если угодно — молекула, сложенная из букв и звуков. Чередование пространственно изречаемых звуков во времени, их единство, как корень, покрытое смыслом есть суждение *s u i g e n e r i s*; протекает оно в элементах суждения в нашем смысле; формальные условия жизни суждений присутствуют налицо: здесь субъект — корневой материал; а предикат — их единство, как корень; в звуке слова — суждение создания самого условия возможности мыслить.

Грамматика — первой логики¹⁰.

Таковы положенья грамматиков в ожесточении спора их с логикой; и таков разрыв филологии с философией слова. Представитель грамматиков, Маутнер, заключает решительно: так как логика — отрасль грамматики, то ее в нашем смысле и нет; и бессмыслица думать о мысли, что она существует отдельно от слова; и логический Логос, не — Логос, а слово. Обострения логической школы довели нас до тезиса: мысль не воплотима в слова; словесное выражение мысли ее искажает; удел мысли — молчание. Логика противоположна грамматике; для нее смысл грамматики темен: он есть фонетический, алогический крик. В бледной немощи термина, в футуристическом крике продолжается спор эпикурейской фонетики с аскезой термина; в термине — молчание слова; в нем — йога слова; выразить бессловесность значения в словесном значенье; здесь в обычное слово положен невообразимейший смысл; таковы понятия познания. В этом взятии слова, как жеста, как знака, — вся суть гносеологии; и оттого гносеология есть особое искусство изламывать живой смысл; для неспособного к этому она есть безумие, о чем заявляют подчас нам умнейшие люди и на что ссылается Маутнер; в футуризме¹¹ и в нео-логике утоплен последний остаток конкретного смысла; здесь — пустая дыра, кое-как прикрытая хворостом общих мнений ходячего смысла.

Слово в слове разбито: в нем дух отлетел; а в обломочном мире корней, кое-как нанизанных друг на друга и являющих немислимость сочетаний, разбитое тело бес- сильно закорчилось.

Нам грамматики не кажутся правыми; грамматика есть абстракция от словесности; в ней подмена мифа застылою формою; будь у нас разработана теория слова живого, в ней полней, непосредственной отразилась бы жизнь слова-мифа; но такой теории нет; в ее месте — молчание и кое-как оформленный материал¹².

Осознание слова, как мифа, первой осознания его в грамматических отношениях; и первой оно термина; нам в грамматике, в логике слово явлено не вполне, а в двоякой абстракции; из двоякой абстракции этой должны мы сложить наше слово о слове¹³.

*Миф о слове*¹⁴

Человек погружен в неосознанность буйных стихий неосознанным духом; рождение сознания — в слове; в нем природа и дух сочетаемы в то, что уже ни природа, ни дух в прежнем смысле: в слове явлена нам духовность п р и р о д ы с о з н а н и я; в слове явлена нам п р и р о д а д у х а в законе; слово-корень — закон жизни духа в природе; и выражение закона — цветущая мифом метафора.

Произволы создания и вмененный закон (анархический эстетизм и мораль) сочетаемы в моральной фантазии; пусть рисует она мне меня самого, пересоздающего жизнь по образу и подобию мне открытого лика духовной природы. Этике, обоснованной на законе, непонятны бунты моего произвола; но произволу эстетики — кнут.

И поэтому для законного слова все звуки природного слова — суть фавны; футуризм языка здесь внушает панический ужас. Наоборот закон, Логос, мертвящим морозом грозит футуризму; слово-лед, слово-пламень, сталкиваясь, рождает лишь пар да туман.

Слово-собственно — невыразимо логически; футуристически еще менее выражимо оно; в футуристическом слове огонь слова жизни хладнеет от коростов терминологической жизни, обставших фонетику; еще пар ходячей словести, а не пламень живой поднимается от футуризма, не способного пробиться наружу сквозь коросты ледяной немоты; футуризм есть гримаса на слове; подкупает в ней искренность: веришь скрежету футуристических мук.

Сущность слова вполне выразима лишь в мифе — о мифах. Все иные мифы — произрастанье метафор; но есть миф о слове; в нем, по-моему, схвачена символика т а й н ы х д е й с т в и й, текущих внутри корня слова. Он — слово о слове.

Вдохновитель древнего аркадского культа, Гермес¹⁵, есть сын Духа (Зевеса) и Май (природы); человека Гермес наделяет искусством сложения слов, ударом слов объяснять (hermeneuein); словесность стоит перед нами теперь герметическим культом; с распространением аркадского культа по Греции — говорит нам проф. Зелинский¹⁶ — Гермес превращается в дарователя речи-ума; он становится Гермес-Логиос: Козловидный Пан (слово, жизнь которого — в звуковом футуризме, внушающем ужас) — одно из гермесовых детищ; культ Гермеса, далее, переходит в Египет; первично-рожденное слово возносится в небо; оттуда, из неба, вбирает в себя и природу стихий; претворяется хаос в гармонию Космоса. Здесь становится Гермес-Логиос — три-имянным: Гермес-Логиос-Космосом; в этом Логосе-Слове находим и Н у с, и весь Космос природы: Слово есть теперь Плоть. В метафизической абстракции мифа рождается философия Логоса¹⁷; одновременно: и философия логики, и философия слова; культ природного слова (т. е. крайности в утверждении грамматиков об алогичности логики) осуществляет себя в низменном герметизме. Здесь Гермес словесности — есть Луна-Тот*, Владыка словес, упдающий в откровенную магию, к каковой относится химия. По Зелинскому, химия возникает в искусстве, которому отдает себя египетский род, происшедший от смешения людей с духами; род этот — Chêta; магия с алхимией слов переплетались уже; переплетаются ныне; номенклатура есть магия заклинаний, именований, а метафора есть эликсир жизни слова.

* Все эти данные мною заимствованы из статьи Ф.Ф. Зелинского «Гермес Трижды-Величайший», напечатанной в его сборнике «Из мира идей». (Прим. авт.)

Эстетизм, футуризм, фетишизм научных понятий отражают, варьируя низменный египетский герметизм.

Мудрость высокого герметизма продолжается ныне в суждениях о логическом Логосе. Здесь логический Логос вступает в борьбу с лесным Паном (природою звучного слова). Футуризм и логизм (звуки слов, смыслы слов) примиряемы в наши дни не возвратом к природе первично рожденного слова и не возвратом к первично-рожденному мифу, а углублением, обострением антиномии слов до сознания, что место логики не в том плане, где логика положила свое бытие, а в ином, более коренном, — до сознания, что звуковая значимость не есть форма гласящего звука, а — смысл его; может быть в смысле звука и в смысле конкретно-логическом пересечение звука и логики явит подземное слово в дневном своем виде; может быть смысл абстрактного термина зацветет, точно жезл Аарона¹⁸.

И слово пустое, дневное, и слово ночное, глухое соединятся по-новому в слово, живое, цветущее.

Слово в поэзии

Возьмем стих поэта.

Здесь в метрической форме встречает нас мысль, облеченная листвою метафор, эпитетов и звучностей языка; перезвоны корней, аллитерации, ассонансы вплавляются в содержание: сплавляются с содержанием; цвета звуков сплавляются с звуками цвета заката; метафоры переходят в идеи, идеи — в метафоры.

При углублении в существо поэтической речи нам становится все невнятной она; перед нами вопрос: что в ней есть?

В наши дни большинством голосов будет признано, что поэзия нам нужна; при ближайшем знакомстве с поэзией недоразумение лежащее в основе признания этого — вскрыется; и откроется нам несомненно: представления наши о слове противоречат наличности поэтических форм.

— «Поэзия нам нужна» — скажут многие: «в образно-поэтической форме изображает идеи и мысли она».

— «Поэзия нам нужна», скажут многие: «в идеологической, мыслительной форме изображает она звуки слов». «Самая идеология в ней лишь средство выразить ряд вне мысленных, душевных эмоций: и для этой же цели она подбирает певучие звуки» — так ответят нам третьи.

Или метафора есть приманка, т. е. сети мировоззрений, ведущих свою агитацию в поэтической маске; или же облечение мира метафор в понятия есть иллюзия ясности: поверхности поэтической бездны; отраженные на поверхности солнца и луны идейного мира поэзии не присущи; человеку, припавшему всем существом к поэтической думе поэта, — эта дума ответит:

Дитя, — отри заплаканное око:
Не доверяй мечтам...
Луна блестит и катится высоко:
Она не здесь, а — там¹⁹.

Поэзия есть стихийная бездна; и глаголы ее только зыби поверхности безглазых глубин, ужасающих нас немотою под отблеском светочей: отблески светочей суть идеи поэта, протекающие у нас между пальцев; если мы попытаемся их зачерпнуть в горсти рук, они тотчас исчезнут.

Протекающая между пальцами мудрость мира, — вот образ поэзии по мнению многих.

Смысл философа, погруженный в стихию поэта, нам явит иллюзию приближения мысли смысла до частностей жизни, конкретизируя мысли; все это — к а к б ы; чистота абстрактного смысла мутнеет в поэте: банализирует философию он, превращая звук лиры философа в сентиментальную пошлость; изжитые, избитые темы в позолоте метафор и в сладости звуков нам явят — полет поэтической мысли: в недолетах критической мысли.

Утверждение это звучит парадоксом.

Но попробуйте обнажить наиболее из идейных творений поэзии от метафор, от красок, сравнений, эпитетов, звучностей (аллитераций и ассонансов); оно — сразу увянет; философская глубина превратится в иллюзию; мысль окажется бранным покровом на наготу чистых звуков; увлечение философией Шопенгауэра не испортило нам поэзии Фета и музыки Вагнера; а теории знания, вдохновляемой Фетом и Вагнером, — нет: быть не может; теория знания в аналитическом контрапункте симфонии мира мысли; а этот мир — мир суждения; вся поэзия тем субъектности, предикатности у поэта погаснет, потому что более чем на столетия опередила чистая мысль — мысль поэтов; и поэтому чистые мысли обыкновенно теряют строгую свою красоту, становясь материалами поэтических вдохновений; в чистой мысли, в рискованных парадоксах ее есть огромная красота, есть огромная глубина; мысль имеет особые переживания мысли; прикосновение поэтических чувств к переживаниям этим плодит нам безвкусицу; есть своя красота у б а р о к к о и есть красота п р и м и т и в а ; соединение на одном полотне штрихов кисти Беато с штрихами позднейших фламандцев есть варварство. Влитие философской формы в поэзию таково: очень часто поэт в философии есть филистер.

За философией, занятой вскрытием внутренне логических истин, не угоняться поэту. Если смысл поэзии — в мысли, то современный поэт должен был бы описывать нам в подлиннейших поэмах, что жизнь есть —

...метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок²⁰.

Нет поэзии, выражающей современную философскую мысль: и пояись перед нами поэзия философии Ласка, Когена и Наторпа, — от нее отшатнулись бы все приверженцы взгляда на то, что задача поэзии живописать нам мир мысли.

Если задача поэзии в описании водопадов фантастики, то поэзия слишком тесна для огромности образов, здесь кипящих и беспредельных; в поэтических формах предельна фантазия. Предел тот отсутствует в нас; оттого-то вот: наиболее одаренные фантазией люди, не имея возможности себя выразить в форме, очень часто бедны, как поэты. Неизрекаемое в поэтическом образе нам глаголет, как внутренний образ; поэтический образ в своих элементах есть все же природа, — пусть взятая как модель заприродного; по заверению лиц, проходивших мистический путь, мы во внутреннем образе переступаем границы природы в ее элементах; поэзия не совпадает с фантазией; сфера фантазии необъятней: поэзия не содержится в ней всецело, пересекая отчасти ее; совпадение фантазии и поэзии обыкновенно случайно; исключительный путь фантазии для поэта угрожает ему.

Центр кипения образов — в нас; законы метаморфозы кипения не воплотимы ни в мысли, ни в слове; поэзия, выражающая исключительно внутренний образ, есть поэзия умолчаний и старчества: но и мистик, и старец нам выскажут: образования внутренней жизни н е и з р е ч е н н ы для слова.

Остается нам думать: смысл поэзии в звуковом значении слова и в ритмической модуляции речи; и этот смысл — внеразумен: в сочетании слов, в темном хаосе слов, нам слагающих форму, есть он.

Этой темной природою слова, является громкий звук, восстающий на голую абстракцию мысли; козловидный Пан, — он кидается на философа.

Аполлонов мир слова — сломан: звукоподражание отломилось от мысли; трещина в мире слов глубока; поэзия сломом слова обломана; нет былого и некогда цельного слова поэта; раздвоения его — в нем и в нас; в эсперанто и в крике, в фонетике, в логике, в корневище и в жерди — осуществляет себя разлом слов.

У поэзии нет особого мира поэзии, потому что ее уже нет в былом смысле, потому что она не нужна ни ученому, ни стилисту: ее подлинный смысл утерялся в бессмыслице звуковых сочетаний и смысловых искривлений.

Ценителям поэтической речи поэтический Разум стал чужд для одного поэтичнее термин; терминология, методология логики, привлекает своею эстетической частью бывших ценителей поэтической мысли; а другую часть привлекает теперь не умение прочесть лепетание Парок, а самый процесс лепетания. — «Разум в поэзии закатился». Так гласят нам поэты, философы, футуристы и мистики.

Но —

Ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!²¹

Приветствие Разума ныне чуждо логике и поклоннику Пушкина. Логике следует углубить свою логику — от представления о ней, как единстве рассудка, к представлению о ней, что она — Имя Рек. Ценителю звуков слов следует углубить представление о звуке до представления о смысле словесной фонетики: звуковая фонетика в смысле загадана, как умение знать тайну звуков, слагающих храм Бога-Слова. Смысл фонетики в имяславстве; имяславство выражает нам опыт, неизреченный доселе: умение слагать Имя Рек; центр души, безымянный доселе, есть знание духовного слова: безымянное нашей души есть Дух Имени.

Философия сосредоточила абстрактные представления в субъекте познания; философией индивидуального Имени должна она стать; мистика Имени и фонетика Имени — соединяются в нас по-новому в Слово: и это Слово есть Логос, но Логос — конкретный, рождаемый внутренним словом к произнесению вслух; Он распинается в нас на половинках когда-то единого слова, как на страстных перекладинах Жизненного креста. Он же — должен воскреснуть, как Разум, чтобы озарить нам поэзию.

Да здравствует Солнце! Да скроется тьма!

Поэзия будущего — новорожденное слово из музыки²². Между нашими представлениями о том, что есть слово, и словом — лежит ныне бездна. Слово нашего представления о слове в нас смутно рождается; а остатки разбитого, ветхого слова, как выкрик и голая схема рассудочной мысли бессильно метаются на поверхности бурей изорванной речи в заливающем море ходячего, пошлого слова; и под эту бурю — огромная и глубокая тишина: тишина ожидания; под тишиною — звук: первый звук благовестия о грядущей, о новой, о чаемой и н с п и р а ц и и слова; долетает как музыка он, изобразимый во внутреннем жесте. В жестикуляции, в немой гамме жестов, в аккомпанементе глаз, в интонациях голоса прорезается нерожденный еще новый Разум поэзии в стертых смыслах понятий и в звуковом грохотанье так тупо гласящего корня.

За всем этим — внутренне-рожденное Слово стоит, и беззвучно глядит.

Не слова во мне: в слове — Я. Я — не я: это — Слово во мне!

Вот что должно понять.

Освещение корневого и абстрактного смыслов поэзией — собственно переносить нас к отысканию ее инспиративного корня: он — в Логосе; этой поэзии чаем; внешними средствами ощутима возможность ее при погружении в аналитику звукового состава, потому что стихия поэзии, звук, при погружении в звук нам не выглядит столь уже темной; меж не и з р е ч е н н ы м и неизрекаемым передвижима граница.

В настоящее время жизнь звука и ритма всплывает пред нами в законах; в алогизме заложена логика, неуловимая нашей логикой; она чуема в космическом шелесте фонетических излияний.

В логике прорезается новый смысл: звуком нового слова; и — новыми звуками мысли, влияющей в звук слова.

Инструментовка поэзии — солнечно-разумная речь; у нее — свои знаки; и знаки ее не прочитаны; в предприимчивой гибкости отыскания соответствий меж звуком и мыслью — умение чтения н о в о г о с л о в а в изношенном слове; наш младенец еще не рожден; но мы чувствуем его жизнь в предлежащей утробе словесности; наше новое слово, разъятое в корне и смысле, родит свое слово; термин-дух и природа корней, Зевс и Мая, рождают младенца — Гермеса. Или мы онемеем на век, или снова словесность нам станет воистину «герметическим» культом, а дар объяснения (*hermeneuein*) соединит нам по-новому глоссологию с дарами духовного назидания — в конкретной разумности.

Филолог, философ, словесник

Философия, филология и словесность по-разному нам вскрывали укрытую «герменейю» словес²³.

Слово выдохлось в трансцендентальную логику Канта; история философии (от Декарта до Канта, от Канта до Наторпа) нарисовала нам разложения слова живого; методика, номенклатура понятий, — кристаллы разложенной жизни.

Корневое значение слова от этого опустилось под термин: в животное под-сознание.

Современный философ молчит иссушенным сознанием, проклятым, как сухая смоковница; и от этого запорожные корни сознания в нем демоничны: козлины; сочетание корней и ветвей в нем смесительно, противоестественно, пошло; в нем смешение чувственной жизни с абстрактной — чудовищно; он — сатир: оттого оно превращает живое текучее слово в козлиное слово; очень часто в философе именно так сочетается природа и дух; для него нет духовной природы; для него она — шарж и гротеск.

Преобладанье рассудка в дневной его жизни ведет к порабощенью стихий его жизни животной природой; современный софист зачастую днем — логик; вечером — помирает он со смеху над Рабле; ночью — гонится в снах за какой-либо мыслимой нимфой.

Козловидная природа рассудка есть корень абстракций.

Отношение к слову поэзии рассудочной философии — непорядочно; пользуясь ласкою слова она — насилует слово; и заключает брак с чистой логикой, неизобразимой словами. Наоборот филология зачастую растит корневое начало словесности; как философ кощунственно вырвал с корнем словесное дерево, так вздул корень слова филолог, а ствол — атрофировал; филология утучняет себя от корней; и — культивирует корни, а листья — бросает.

Филология живет в подсознании слова; она — вне-сознательна; филология не легко процветает идеей, позволяя явные романы со смыслом; филолог вступает в союз с корневою стихией слова. И тут он — добродетелен, пребывая в пафосе рождения архаизмов. Филология — геология слова; философия — метеорологична и ветрена; филология — вне словесно-общественных интересов; у нее интересы — семейные²⁴.

Третий тип измерителя слова — словесник: его роль в жизни слова — огромна; но до недавнего времени редкий словесник нас радовал.

Жизнь его в отношениях к слову проявлялась порой лишь в заемах: меж историей корней и идей он бездомно блуждал; уподоблялся он существу, проживающему попеременно в двух враждебных друг другу квартирах: в холостой квартире философа и семейной филолога. Перекочевывая из квартиры в квартиру, он естественно становился подчас разносителем слухов о слове; и — смесителем методов; очень часто бывал он поклонником ходячего слова, ибо сам он ходил и оседлости не имел; от него пошли сплетни — поэту природного слова: об ущербности Разума; очень искренний, очень ценный в иных отношениях пафос за слово, гонимое разумом, — все же есть порождение недоразумений и сплетен; наоборот терминологу было некогда нашептано об оргийной жизни корней.

Обыкновенный словесник нам ссорил филолога с философией; разделяя, он побеждал; воздвигал он чертоги ходячего слова и *з д р а в о г о с м ы с л а*.

Все теории слова — словесность, грамматика, логика — не удовлетворяют нас ныне; в них отсутствует теория: *с о б с т в е н н о с л о в а*.

Крах философских абстракций и крах филологии собственно (обращение в горы сырых материалов), обнаружил нам явное отсутствие *т е о р и и с л о в а*.

В соединении философии с филологией *п о - и н о м у* начало расцвета: словесности собственно.

Задание новой словесности

В настоящее время нам рано заботиться о возведении зданий словесности. Следует опростать при закладке фундамента место, где будем мы строить. В этом месте возведены ныне два «павильона» словесности: слово есть выражение звука; оно — орган понятия; эти два «павильона» нам должно сломать. Идеология и фонетика в слове должны быть единством его содержания с формой: и не в том вовсе смысле, что форма есть первое содержания, ни — в обратном; тезис наш не так прост; соединяя наличные данности содержания и форм, мы не можем прийти к их единству; в одном случае мы придем только к «форме» в расширенном смысле; здесь живое, конкретное содержание, идеология собственно, непосредственно примет пустой, риторический образ т. е. будет формально; таковое единство — единство эстетов, лингвистов, грамматиков: в этой школе оценка поэзии производится с точки зрения архитектоники изобразительных средств, где в самом голом средстве нам видятся цели поэзии: смысл логический в этой школе — простой результат комбинации слов: испарение глубин жизни формы; углубляется, разбирается в этой школе лишь форма; содержание остается не вскрытым критически; и от этого тезис *е д и н с т в а* двух смыслов осуществляет себя односторонне: внутри фонетической сферы поэзии заключены-де уже сферы мысли. В другой школе обратно: признавая *е д и н с т в о*, его полагают в том смысле, что высказывание содержания истинно в ему свойственной форме; несказуемость многого, например, невозможность выразить в слове глубину мистических опытов или даже понятийной жизни — будто бы есть дефект содержания мыслей и чувств. В этой школе невольно *в н у т р и* содержательной сферы положена форма.

Обе школы ведут к катастрофе во взгляде на слово; благополучие этих школ налицо: переживание кризисов слова и мысли им чуждо. Первая — вырождается в парнасимизм²⁵ (сколько символисты имеют уклон к парнасимизму!); вторая же — в возвращение к тенденции (есть тенденциозные символисты); исходя из тезиса пересечения содержания с формой, пересечение понимают они, как знак равенства: содержания — форме, забывая при этом: содержание логики несоизмеримо с фонетикой, иль с формой; следует переплавить нам в нас содержание, форму, чтоб иной,

третьей плоскости, вскрылось бы подлинное соизмеренье; данные содержания не соизмеримы с нам данными формами: произведение их — единство, не сумма; поступая иначе в *a priori* принятом тезисе, мы абстрагируем то — содержание, то — форму; некритичное отношение к понятию «содержание» вырождает символику в парнасизм; некритичное отношение к форме выщелучивает тенденцию из символики слова. Тезис символа, как единства, одинаково подменен содержанием, данным в форме, содержанием, вылагающим свою форму во вне. Синтетический смысл поэзии гаснет: в одном случае он становится лишь анализом, выведением «формы» из недр содержания; в другом случае он становится изложением «содержания» из недр формы; в первом случае самой формой слова дана нам абстракция; во втором — содержание есть абстракция. Две опасности отношения к слову подстерегают нас внутри теории слова-символа; некогда провозгласила себя она революционным течением, признающим катастрофу смыслов слов и ищущим выхода к подлинной жизни смысла; революционно-словесные задания символизма при нежелании глубже вскрыть символизм, превращаются в благополучие эволюционирующего течения: от нового к старому; от символизма, как жизни пути слова-собственно к двум культурам до революционной словесности: к культуре тенденции и неживого Парнаса. Здесь живое сознание кризиса слова и мысли, стерилизуясь, бледнеет в риторику «символистики», в благополучие сытого «б у р ж у а», наконец приобретшего собственность на «Парнас», или сложившего сбережения своей музыки в «мировоззрительный» банк, и поэтому с невниманием уже относящегося к дрожанию передовых сейсмографов мысли, оповещающих, что «м и р о в о з з р е н и е» рухнет, с невниманием относящегося к демонстрациям футуристов, гласящих, что уже разрушен Парнас. Пастораль досимволических, докритических школ словесности совершенно наивна; пастораль же иных «символистов», в свое время расчетливо снявших квартиры в «мировоззрительном» доме есть обман пасторали... «над бездной». Первая пастораль нам гласит: «Широко, глубоко это море словесности!» Смысл второй пасторали ехидней: «*Après nous le déluge*»...

Принимая слиянности форм с содержанием, полагаю е д и н с т в о их не в той плоскости, где оно положено многими школами современной поэзии. Благополучие спешного единения отвергаю решительно: содержание и форма суть две половинки разбитого камня словесности; соединение двух частей камня слова нуждается в цементе. Где тот цемент? Он — в нас, внутри нас: слово подлинно при дверях; его нет еще: соединяющий цемент — не может быть пылевыми остатками старого разбитого слова; меж гласящими звуками и безгласною мыслью — воистину бездна: не парнасцам, логикам, футуристам будет подлинно явлено внутреннее поющее слово: оно — в будущих, победивших себя в своем ветхом составе.

Признавая единство расколотых половинок действительности (слова-термина и предметного корня), я его полагаю не в плоскости данного слова; в данной плоскости принимаю наличным — расщеп: параллель; в данной плоскости слова логический смысл не пересекаем никак с фонетическим; т р е т и й смысл отделен несознанием нашим от двух его теней; несознание наше — в душевном покрове, в котором мы ходим; он и есть тот порог, через который не переступим мы, пока себя не взорвем, как «д у ш е в н ы х л ю д е й», чтобы вызвать в себе человека духовного: третий смысл, С л о в о-П л о т ь, есть духовное слово: душевное слово себя завершило в понятии, потому что понятия, т е р м и н ы, мертвые шкуры души: катаракт на глазу ее, образующий слепоту душевного зрения; а телесное слово есть каменно-немой звук, воспринимаемый в крике.

Сферы «содержание», «форма» — непересеченные сферы; внутри содержания не встречает нас форма; внутри самой формы отсутствует содержание; соединение их

в третьей сфере, где они — одно в духе; соединение — в одновременном разбитии оболочек (понятийной, материальной) на двух половинках разбитого слова; соединение содержания с формой в духе слов, в смысле слов, еще безгласных, глаголющих тайно; внутренне рождаемый голос есть Голос Безмолвия²⁶; и его проекции — в материальной «глоссолалии», в фонетике; и его проекции — в душевно-безгласном, абстрактно-логическом смысле.

Положение нашей словесности было бы доказуемо эмпирически, если бы мы при описании словесного материала натолкнулись бы на такое явление: выявляя в стихах содержание, мы бы видели, что содержание это в «дневном» его смысле бедней впечатления (в поэзии земной разум — «ущербен»); желая осмыслить в себе глубину впечатления, полагали бы мы глубину в подсознательном выявлении жизни образов, — в сонной грезе поэзии; выявление «сонных грез» в материале метафор, эпитетов, красок и т. д. нам опять-таки показало бы: «греза» в поэзии несравненно беднее того, что она пробуждает; пробуждает она в ней безгласную и вне образов пребывающую целину подсознания: «греза» образов в поэзии — рябь поверхности «сна без грез». По учению индусов «сна без грез» проникаем сознанием: он цветет полнотою духовно-сознательной жизни; по учению современных физиологов «сна без грез» есть лишь чувство процессов; неуловимое для внутренних опытов, уловимо при опыте внешнем: физиология есть дневной рассказ о глубиннейшем; она — связь физико-химических процессов; не более: так что жизнь «сна без грез и без мысли» есть жизнь в нас материи. Материя — глубочайшая суть бытия; все учения о бессознательном, как основе сознания, — учения о материи. Прилагая к поэзии здесь изложенный критерий суждения, мы должны сказать: «сна без грез», глубочайшее в мире поэзии — есть материя ее средств, физиология словесного ее тела: состав ее звуков; смысл поэзии — в ритмике, в инструментовке, в кадансах; все эстетское «сгедо» — материастично насквозь; изучение звукового состава было бы нам обилием здесь текущих законностей; но законы словесного механизма не объясняют нам впечатления формы; впечатление формы «духовнее» представления о форме, к которому обязаны мы прийти; материалисты слова, эстеты, отступают в ужасе от крайнего вывода физиологии слова: от вменения поэзии быть набором звучащих кричаний; футуристы — провозгласители культа голого слова; отношение футуриста к эстету — отношение русского нигилиста к умеренно-либеральному барину; футуристы правее эстетов в парадоксальности, в прямоте, в неприкрытости голого «credo», в отрицании «разума».

Впечатление смысла слов, кореннее и глубже всех трех обнажений (в понятии, в метафоре, в звуке); ни понятие, ни звук не сводимы к метафоре; ни метафора, ни понятие не сводимы нам к звуку; а сведение третье — сведение к рассудочной мысли — не соответствует в свою очередь впечатлению смысла; не удовлетворяет простое сложение смыслов: звукового, метафорического и рассудочного: сложения смыслов способно лишь выявить параллель: понятия, образа, звука. Параллель освещается положением смысла, общего трем, как основы поэзии; или как ее конечных заданий: этот смысл отразим непосредственно в слове, как тень слова собственно.

Мы должны а priori положить этот смысл, чтоб поэзия могла состояться, чтоб факт непосредственно первого впечатления «глубины» был сознательно освещен и оправдан. Но нуждается ли слово поэзии в оправдании своего бытия?

Да, нуждается.

Непосредственность впечатления «г л у б и н ы» слов поэта наполовину утрачена нами в условиях искусственной жизни; существуя еще в о п р е к и современному бытию, разрушается оно в нас; как сознание человека, которому угрожает расстройство психических функций, оно все еще вопрошает себя, — «а з д о р о в о л и я»; вопрошания наши — остаток здоровья, потому что больное сознание не сомневается никогда в правоте своего бытия, а себя утверждает здоровым с самоуверенной дерзостью; в крайних выводах мистики, логики, футуризма есть подобное утверждение; смысл поэзии для них — парадокс.

Смысл поэзии мы должны а priori положить вне метафоры, звука, понятий в искомом соединяющем слове, нас способном воистину вывести из словесной разрухи, нам данной; мы должны ту разруху снести: место новому слову очистить. Наша вера в словесность воистину обязует нас снять с себя — загнивающий корост «словес» с прорезей нового слова; что под «словами» есть Слово — эмпирически доказуемо это: звуки слова не суть «ж и з н ь в с е б е»; они — мимика «у щ е р б н о г о с м ы с л а»; в их звучащем кричании вписаны космосы звуков, слагающих свои смыслы. С описания словесного материала, с ряда опытов над словесными элементами в их отношении к «д н е в н о й» мысли поэта начинается свое бытие та словесность, которая нам по-новому может связать философию с физиологией, — в них связан наш рассудочный логос с нам данной словесною плотью, в слово-плоть совершенно конкретного, не «у щ е р б н о г о» Разума.

Поэтический организм

Стихотворение есть организм; в нем понятие мысли есть мозг; переживаний — это нервы поэзии; от мозга отходят двенадцать пар нервов; от понятийной мысли отходят главные нервы соединения образов; главные соединения образов — вечные лики поэзии: Аполлон, Дионис, Афродита, Деметра, Психея и прочие образы тысячевидно ветвятся в своих модуляциях; и ветвятся нервные стволы организма в многообразии окончаний; от основного ствола до последнего волокна бежит нервный ток; от основного, исконного мифа и до случайного образа бегут токи творчества; под многовидною субъективностью образов коренятся немногие мифы; нервные волокна, переплетаясь, вплетаются в ткани; и так точно образы; переплетаясь, вплетаются в ткани формы они; и подобно тому как ткани нервов, являясь тканью среди тканей, есть мост от телесного уплотнения до сознания организма, так ткани мифических образов строят мосты от телесности слова, с ними к сознанию тела, как жизнь идеи; рухнут нервы в нас, как сознание угаснет; рухнут образы в поэзии — перервется связь между мыслью и формой; бессловесная мысль, мифы, образы, звуки и ритмы — слиянны друг с другом; звуки формы в поэзии живописуют молчание мысли; голос мысли поэзии живописует «внемисленный» трепет форм. Переживание — нераздельная уплотность; его форма есть поэтический образ; образность в поэзии — ее жизнь; смысл ее не сводим к смыслу звука, ни к смыслу абстракции. Смыслы образов нам не вскрыты ни в материальном, ни в абстрактно-духовном; смысл, не вскрытый таится за ними: смысл т р е т и й.

Что изнутри переживаемо, извне ощущаемо: переживаемы образы, а ощущения — метафоры; морфология и физиология нервов поэзии — морфология и жизнь изобразительных средств; теория метонимий, метафор и пр. есть теория поэтической жизни.

Звуковой материал — соединительно-тканная система поэзии; соединительно-тканные тельца в многообразии своих сочетаний образуют нам и систему ее желез, и систему костей; переливы гласных, градации гласных, своеобразие их сочетаний образуют нам железы, а ассонансы и особые гармонии в сочетании гласных (регрессии и прогрессии) образуют дыхание. Так жизнь ассонансов осуществляет в себе жизнь дыхания; ассонансы суть легкие; ими мы привыкаем дышать; ими дышит поэзия; дыхание кровно связано в нас нашей жизнью сознания; ослабление, усиление ритма вздохов через посредство нервов очень часто зависит от тонаса внутренних образов; ассонансы, прогрессии не образуют бессмысленности в себе протекающей жизни; жизнь их связана с целостной жизнью слияния тканей. И если поэзия организм, то ее живой смысл инспирирует ассонанс быть осмысленным ассонансом²⁷.

Что касается жизни согласных, то она проявляется многообразием внутренней жизни, результатом которой, доступным сознанию нам являются аллитерационные звоны: в сущности то, что зовем аллитерацией мы, есть поверхность огромного сложения звуков, нам явно торчащая из-под волн бессознательности; в сущности жизнь согласных в нам явленной аллитерации еще только поверхностна.

Берег вечного веселья

В этой строчке встречает нас аллитерационный мотив (*ббб*) т. е. здесь есть повторение группы согласного звука. Аллитерация в этом виде — грубейшее и плотнейшее выявление жизни звука, осязаемое нами над поверхностью образа, как осязимо нам твердая кость под слоями из мускулов. Что такое есть кость, мы не знаем еще: знаем мы существование факта кости; лишь позднейшая физиология и эмбриология обнаружили нам процесс жизни кости; образование ее из соединительной ткани; соединительно-тканные тельца, вращаясь через надкостницу в кость производят огромный процесс, сопровождающийся отложением извести; собственно говоря, наша кость, — отложение в итоге процесса; она — ракушка на процессе; аллитерация есть *sui generis* ракушка, осязатимая грубо; становление кости — в космосе перипетий, претерпеваемых клетками соединительной ткани; аллитерация нас уводит от внешнего своего бытия к многообразной внутренней жизни своих элементов; морфология нас ведет к физиологии; аллитерация — понятие морфологическое; она обусловлена огромным процессом переплетанья согласных друг с другом и с гласными; физиология аллитерационной жизни почти не известна; и поэтому мы не вправе сказать, что жизнь звуков в себе не проницаема содержанием, что углубление в звуковой состав слов есть лишь праздное занятие формой; утверждение этого рода напоминало бы нам утверждение древнего человека Галлену: занятие анатомией и физиологией форм не способно-де нас вести в круги знания о человеческом естестве; медицина не обогатится-де от нашего занятия анатомией.

Утверждения эти теперь в отношении к организму показались бы нам жалкою и пустою абстракцией, потому что мы знаем: гистология, физиология, эмбриология нам раздвинула медицину; связь меж телом и духом впоследствии обнаружилась.

Утверждения эстетов и антиэстетов о вне-смысленности внутреннего содержания поэтической формы или, наоборот — об ее осмысленности одинаково нас ведут: к вскрытию организма из формы, к изучению ее тканей, к эмбриологии и гистологии тканей формы: изобразительности и звукового состава; непостижимая толща формы вполне проницаема для эмпирического решения вопроса о том, аккомпанирует ли жизнь звуков форме содержанию переживаний и мысли; если да, — то смысл звуко-мысли, смысл третий, конкретно-разумный, доказан: и нам остается ему найти «имя рек».

Можно сказать, что в примитивной метрической форме имеем мы систему движения — «мускулы»; рифмы суть сухожилия, прикрепляющие поэтический организм к кости крепкого звука: к согласным; а оживляющий поэтический организм внутри метра заложенный ритм есть пульсация кровеносных сосудов поэзии; и подобно тому, как тончайшие капилляры пронизывают, оплетают, вплетаются в органы, проникая их существо, так и ритм (глубочайше нескрытое для сознания начало поэзии, ее «сон без грёз») органически связан с суммою тканей формы; единство ритмических модуляций поэта и есть его сердце, противоположное началу абстракции, голове; если бы между безднами верхней и нижней поэзии, не сказуемой в поэзии мыслью и не сказуемым, безобразным ритмом, отдаленными друг от друга огромною толщею промежуточных переплетенных пластов из метафор, аллитераций, ассонансов и метров, — если бы между этими безднами было бы обнаружено соответствие жестов, то вопрос о смысле поэзии перенесли бы мы прямо к вопросу о том, как нам вскрыт третий смысл, пересекающий две половинки поэзии (ее мысль, ее ритм, ее мозг, ее кровь), — потому что присутствие этого третьего смысла поэзии было бы вполне установлено и было бы установлено этим, что в данности поэтической жизни нет слова к смыслу, что этот смысл в нас живет, лишь как внутренне произносимая завязь слов, могущая в нас прорасти явным цветом, как жезл Аарона.

Кантианское представление о содержании и форме превратило нам представление о поэтическом организме в представление о воздушной машине для печатания абстракций рассудка, именуемых мыслью; слово есть такая машина; его формальная значимость, как машины, ничто; наоборот, материальное представление о слове, как машине, передающей нам наши процессы питания мыслями, умертвило смысл жизни мысли в поэзии и привело к убеждению нас, что эта жизнь есть «ущербность».

Между мыслью и формой звука, меж содержанием звука и формой мысли — нет связи: непереступаема граница меж ними, сознание ограничено мыслью — вот лозунги наших дней, сковавшие нас в словесном распаде.

Мы должны утверждать: переступаемы границы познания; переживание не ограничено мыслью, потому что оно — насквозь мысль, между мыслью и формой поэзии есть живейшая связь — вот наши лозунги, освобождающие нас от словесного плена и влекущие на пути новых слов.

Так ли это?

Посмотрим.

Изобразительность

Изобразительность тесно связана со стихийным началом поэта, с природой стихий у поэта: метафора — одновременно и ось форм словесности, и граница дневного сознания поверхности вне сознательных, заграничных целин; освещает она — трепет образной грезы; все, стоящее над метафорой, проникаемо в мысли; все, лежащее под метафорой, есть ночная стихия; и сорви мы с поэзии метафорический «Аполонов ковер», мы воскликнем, как Тютчев: «Не пой, страшных песен!»

Вместе с тем в песнях ночи поэзии роковое «наследие» наше.

И — в темном, неразгаданном ночном,
Он узнает наследье роковое²⁸.

Этот хаос стихий — роковое наследие ущербного, дневного разума; он — змеиное продолжение высохшей мысли, наполовину нам явленной, наполовину нам

скрытой; пополам перерезана мысль, меж частями — порог; чтобы выявить полную мысль, мы должны передвинуть пороги; это выглядит взрывами в нас темно-лонного хаоса; в одолении хаоса — долг суровый поэта; из пифийской дыры поднимается пар; претворимый в кастальские струи; вся поэзия Тютчева есть кипение хаоса и цветение хаоса; здесь сознание Тютчева отступает в ужасе от видения своего двойника: полуночного сознавания поэтической пифии²⁹; мужество передвижения порогов покидает вдруг Тютчева; темный хаос, непросветленно бунтуя, тут заперт испугом рассудка; часть дневного сознания не питаема ночью; в Тютчеве она засыхает славянофильской абстракцией; и оттого подсознания звук, — еще воющий хаос, а не змеиное жало.

Тютчев чувствует замкнутый круг, им самим вкруг себя обведенный.

Мысль изреченная есть ложь...
Умом Россию не понять...³⁰ и т. д.

Наоборот: бесстрашие Пушкина вопрошает ночную стихию:

Я — понять тебя хочу:
Темный твой язык учу³¹.

Оттого-то поэзия Пушкина — музыкальное клокотание аполлоновых струй: процветание мысли природою звука; где шевелится Тютчеву хаос, тут именно зажигается Пушкину звук; исчезает пугающий призрак грозящий с порога сознания: замыкается круг ложной мудрости в неложную мудрость.

Так ложная мудрость мерцает и тлеет
При солнце бессмертном ума!
Да здравствует солнце!

Но не солнце ума — солнце мудрости; в исполнении сознания стихиями мрака абстракция света пестреет цветами: и ширится; наоборот, в филигранной чеканке все того же объема сознания нам кутется рассудок.

И Тютчев умеет рассудком: от философской системы; а Пушкин — мудреет в стихиях; и понимает Россию он более Тютчева.

Метафора есть порог пред-сознания; соединение дня и ночи поэзии — в ней; жизнь метафоры проявляет себя многообразно в поэзии; передвижение порога нам ширит сознание: оживляя сознание, пресуществляя метафору; ведь метафора — зерно мифа, по-иному могущего процвести в разуме; передвижение порога сознания есть внесение мифологии в мысль: соединение мифа и мысли; из первичного темного мифа разрастается солнечный миф, (как первичный «Аркадский» Гермес прорастал в Трисмегиста-Гермеса); как в «Аркадском» Гермесе тянулась в дневное сознание природа, быть может, Аркадии, так в позднейшее Слово-Логос вошла вся природа, весь космос. Вся природа поэзии Тютчева метафорична насквозь: здесь встречает нас в собственном смысле метафора: соединением образов; как мы видели ранее, метафическая осмысленность корня первое метафоры в нашем смысле; корень слова — метафора всех метафор; проникающие стихии дневным светом сознания, воплощение духа слова в плоть слова вызывает бурную мимику в перезвонностях слова; в умении достигать перезвоном корней явной мимики смысла, есть живая магия непосредственной мудрости; ее действие в нас непосредственной первого слоя метафор: соединения образов.

Как богата метафора Тютчева! Как сравнительно здесь бедна муза Пушкина, как богата она метонимией! Пушкин — поэт метонимий, а Тютчев — метафор. Наоборот: перезвонности звуков у Пушкина несравнимы, огромны; и входя в жизнь согласных и гласных поэзии Пушкина отступаешь в немом изумлении: грандиозны, воистину титаничны, прозрачны по смыслу созвучия Пушкина; соединение корней и групп звуков слагают картину огромного смысла; звуковая осмысленность есть осмысленность слова; в ней — метафора всех метафор и миф мифологии, соединение образов, пронизанных смыслом, то есть «ц в е т е н и е г р е з ы», — периферичнее области «с н а б е з г р е з», ночи, мглы, перед которой дневное сознание Тютчева отступает в испуге; в эту-то запорожную область спускается Пушкин; и говорит темной Парке, которая воет на Тютчева шевелящим хаосом:

Я — понять тебя хочу:
Темный твой язык учу.

И из хаосов, лепетов, воев, сознанием взятых в себя, вырастают певучие, нежные перезвоны корней, соединяясь в огромное звуковое единство: в соединение звука смысла и образа. Соединение это ломает метафору, понятую как слияние образов в грезе; из-под короста этой метафоры, за порогом метафоры, освещается звук, неосвещенный доселе: свист змеи в нем становится пением Сирина; над порогом сознания, где господствует философическая аллегория Тютчева, ее прорез в понятие — Пушкинским метонимическим смыслом; самая абстракция мысли, рассудочное понятие, превращается Пушкиным в кипучую жизнь метонимий; метонимия есть перенесение образов, их замена друг другом по отношению; когда Гоголь нам говорит, будто звезды в воде «о т д а ю т с я» (вместо обычного — «отражаются»), он творит метонимию; по Потебне³² и самый логический стержень, причинность, — абстракция метонимической жизни; трансцендентальная схема у Канта есть, собственно, метонимия; и когда уверяет нас Кант, — будто схемой времени нам является линия, что потребность пространственного изображения времени в познание вписана а priori, то влагает он вопреки своей воле метонимический примат в жизнь сознания-собственно. Метонимия, как она нам раскрыта в словесности, — знак пустой; метонимия есть познавательный жест материально живущего слова; и она же есть тайное оживание рассудка в динамике разума; что в словесности метонимия, то в аналитике Канта есть схема; метонимичность познания есть живой показатель того, что в рассудочность вписано некое живое начало; обилие метонимий у Пушкина мы встречаем как раз в месте Тютчевских голых абстракций, повисающих в Тютчеве над кипеньем стихий его жизни: и обилие это гласит, что до дна окунул дневной разум свой Пушкин в стихию природы; и оттого область грезы рассеялась в месте грезы у Тютчева (т. е. в месте метафоры); глубина же безобразных снов (область воев и хаосов) озарилась чудесным, мудрейшим и певчим сознанием: звуки пушкинских слов непосредственно осознали себя; и где Тютчев рисует нам пышности образов, там рисует нам Пушкин чуть-чуть, добавляя рисунок рисунком осмысленных звуков.

Положение обеих поэзий графически изобразимо нам так: часть дневного сознания Тютчева не погружалась в природу стихий; в этом месте является Тютчев рассудочным: изучает он Шеллинга, развивает рассудочный Пафос славянофильских тенденций (здесь он менее всего символист, здесь он более всего направлениец); часть дневного сознания Тютчева окунулась в ночную стихию: и со стихией справилась; в этом месте поэзия Тютчева торжествует над хаосом: соединение хаоса с мыслью озаряется великолепным покровом метафор; в великолепных метафорах перед нами цветущее слово поэта; и от более глубокого пояса подсознания (там где мир Матерей) отступает с трепетом Тютчев:

Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи³³.

Здесь с к а з у е м о е есть лишь крик, есть фонетика хаоса, непокоренная Тютчевым; по сравнению с Пушкиным не процветает стозвонными звуками; Тютчев, будучи фонетически чрезвычайно богат, все же пир его звуков по сравнению с пиром пушкинских звуков³⁴ — убогая трапеза, потому что воистину Пушкин учился глубинному лепету Парок (у Матерей научился он мудрости); и в пустыне молчания инспирирован голос раздавшихся пушкинских звуков.

И жало мудрое змеи
В уста замерзшие мои
Вложил десницею кровавой.
Как труп в пустыне я лежал...
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк: и виждь и внемли!
Исполнишь волею моею,
И обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей!»³⁵

Тютчев нас омывает волною роскошнейших образов, многосложным эпитетом и обильем метафор: и м а г и н а ц и я, осмысленность образов, преобладает в нем над и н с п и р а ц и е й, которая — в раскрытии смысла звуков; и н с п и р а ц и я есть рождение внутренних слов в внешний звук; и м а г и н а ц и я есть введение внутренних красок во внешнюю красочность; в и н с п и р а ц и и — преобладают начала духовности; имажинация есть душа; преобладание имажинации и ее материальное выражение в жизни метафор поэзии Тютчева — освещает сознанием первую запорожную зону: жизнь снов; в инспирации мы не нуждаемся в метафоре собственно; ее место — жизнь звука; жало мудрости, опаляющее нас глаголом, поэтому поэзии Тютчева чуждо; а поэзия Пушкина ближе к зоне палящего, инспиративного звука, пребывающего в самом центре земном для дневного сознания (в подсознании собственно); в ней, в поэзии этой, симфония звуков смыкает симфонию образов: метафора, разбухая, подымлет росток своей жизни до... полярного круга абстракций.

И проливаясь в нем, изменяет свой вид: процветает в понятийном мире она... метонимической зеленью³⁶.

Я не стану доказывать многообразием примеров конкретный, осмысленный разум обычно вне-смысленных звуков у Пушкина; они расцветают в отчетливо зрительной краске; и эта краска, вплетаясь в красочность образов, образует в их смыслах, иные, огромные смыслы.

Для их вскрытия необходим огромный трактат.

Приведу всем известный пример, живописующий аллитерацию Пушкина:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой³⁷.

Подчеркну здесь одни неслучайные звуки «курсивом».

*Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.*

Из 43 звуков 29 звуков мудро-осмысленных, неотчленимых от смысла; и 14 звуков обычных; эти 29 звуков нам образуют как бы звуковой корень смысла, вырастающий из сложения многих звуков в нам внятно гласящее слово; оно — слово звука³⁸.

Обыкновенно здесь отмечают аллитерацию «п» (шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой), не объясняя ее: аллитерация-де есть самоценность; отнесение ее к смыслу слов де предвзятость, натяжка; и оттого-то одни (обыкновенно эстеты), упиваясь сладостью звука, погребают в нем смысл; и оттого-то другие, смеясь над сладостью звука, создают себе представление о поэтическом смысле абстрактно, рассудочно.

Постараюсь я здесь разложить слово звука на отдельные звуки и из этих букв звучного смысла сложить слово смысла.

Эти звуки суть: 1) «ш-с-ш», 2) «п-п-б-п-п-б», 3) «е-е-а-у», 4) «а-о», 5) «бкл-гלב», 6) «н-н-н-н», 7) «пе-пе».

Из семи звуковых, динамических линий сплетается слово.

Живописуется в образах: 1) шипенье «влаги» бокалов (здесь «бокал» — метонимия, заменяющая «влагу» бокалов), 2) живописуется голубой пламень пунша.

Живописуется звуками: —

- 1) самый звук пены шампанского — «ш-с-ш»; три свистящие «ш», «с», «ш» образуют здесь симметрию: ш а, э с, опять ш а.
- 2) живописуются самые бутылки шампанского в звуках взлетающих пробок: «п-п-б-п-п-б»; звуки здесь расположены опять-таки в симметрии (два пэ, бэ, два пэ).
- 3) живописуется самое течение влаги шампанского из горлышка в подставимый бокал: при наливании из полной бутылки течение влаги в стакан совершается непрерывно, а — как бы толчками; толчки звуков влаги даны — в толчках звуков: «пе-пе-бо-пу-пла-лубой»; при наливании шампанского в бокал влага сперва вылетает маленькими толчками («пе-пе»), а потом вырывается мощно («пла-лубой»).
- 4) оттеняется влажность «влаги» расплывчатым звуком «нни»: пе-н, пе-н (шипенье, пен-истых, плам-ень).
- 5) звуковая регрессия (линия от более высокого звука к низкому) живописует течение струи сверху вниз: «е-е-а-у» (шипенье пенистых бокалов и пунша).
- 6) А звуковая прогрессия «уа» (пунша пламень) живописует взлетающую линию пламени.

Замечательно, что живописание звука пробок, течение струи — «т о л ч к а м и в н и з», живописание звука взлетающего пламени вписывают в образ, рассказанный словом, другой образ, в слове не данный, но данный лишь звуками. А если явно раскрытый нам образ гласит: «Бокалы пенистые шипят. Голубой пламень пунша горит», то соединение звуков, вплетаемая в образ, дает *звуко-образ*; и *звуко-образ* гласит несравненно более нам: «Взлетают пробки бутылок шампанского; струя влаги, сначала маленькими толчками, а потом и большими ниспадает, пенясь, в бокалы и стоит *шипенье пенистых бокалов*»; взлетающей вверх линией поднимается *«пунша пламень голубой»*.

Вот такая детальная картина встает перед нами; ряд мельчайших штрихов передают одни звуки без внешнего образа, потому что явно начертанный образ гласит лишь одно:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Звуки слов, их осмысленность — *тайное* данного образа; слово образа Пушкина наполовину *внутренне*: передается молчанием образов; и расцветает, как жезл Аарона в душе, потому что душа в невыразимейшей сладости звуков переживает ряд образов, Пушкиным пережитых и Пушкиным незарисованных.

Чудо слияния смысла, образа, звука в единую целостность «звуко-образа» есть итог расцветания сознания в бессознании звука; это — жест инспирации; это — *мудрое жало змеи...*

Другой пример:

*Роняет лес багряный свой убор*³⁹.

Здесь три «*р*», «*с-св*» и «*нн*» — краски звука.

В.Ф. Ходасевич (поэт и ценитель поэзии Пушкина) обратил внимание мое на симметрию в расположении звука: посередине строки стоит «*р*»; с «*р*» строка начинается; с «*р*» кончается; меж тремя словами на «*р*» два без «*р*» («*лес*» и «*свой*»); и характерно: слова эти звуками живописуют нам шелест листьев: «*с-св*»; звук же «*эр*» в трех словах, где стоит этот звук, расположен опять-таки симметрично: 1) открывает слово (*р-о-ня-ет*), 2) стоит посередине (*баг-р-яный*), 3) кончает (*убор*); что-то подлинно музыкальное заливает строку; музыкальность же — в симметрии: в динамике перемены места «*эр*» в трех словах (*р-о-ня-ет*, *баг-р-яный*, *убо-р*); «*эр*» как бы проникает тела звуков слов; достигается: при экономии звука — значение звука; звуковой скелет строки — в «*эр*».

Смысл звука?

Он — в тонкой ассоциации звука со словом: «*багряный*»; багряный цвет листьев особенно оттеняется, бессознательно повторяется тем, что ось звуковой симметрии «*р*» ложится на слове «*баг-р-яный*»; двумя звуками «*эр*» (*убор* и *роняет*) создается особая ясность багряности цвета листьев; листва здесь горит, чуть не светится; звук здесь — кисть огромного мастера. В образе багряного леса нам чувствуется меланхолия и вместе воздушность; меланхолическую воздушность создают звуки «*н*», прилежащие к «*р*»: *роняет*, *багряный*...

«*Н*» есть фон звука «*р*»: «*рн-рн-рн*» напевают нам звуки; в «*эн*» — расплывчатость, грусть и воздушность; звуки «*эр*», живописующие нам цвет листьев, в сближенные с расплывчатым «*эн*» поэтому особенно выпуклы; и поэтому образ багряной листвы начинает гореть и светиться; а в звуках «*с-св*» листва оживает и движется; ветерок, пролетающий сквозь листву, не описан в словах, а — дан в звуках.

Создается опять-таки *звуко-образ*, метафора, символ; этот символ-метафора вписан и в образ, и в звук; самый образ и звук — половинки единой метафоры; ее целостность в том, что в ней звуки суть краски, а краски суть звуки; ветви образов зацветают цветами, как звуки; корни звуков, листвой прорастая, цветут.

И — ж е з л А а р о н а покрывается лилиями.

Роняет лес багряный свой убор.

«*Рнс-рнс-р*» — мудрое живописание звуком слов здесь встающего образа; живописание, соединяясь своим смыслом со смыслом дневным, данным нам, нам гласит: «Стоит осень: невыразимо прозрачен, отчетливо-ясен багряный убор перед нами встающего леса; в грусти осени пробегающий по листве ветерок, заставляет ее шелестеть: с шелестом *р о н я е т л е с б а г р я н ы й с в о й у б о р*».

Здесь рассказанное, — перевод звуко-образа в образ, распространяющий образ, нам данный; группы звуков «*рнс-рнс*» процветают значением образов. Главное звуко-образа — в мимике, в жесте; внутренний жест созерцателя Пушкина воскресает пред нами; за л и ц о м строки — выражение лица Пушкина, передавшего себя звуком.

И здесь мудрое жало змеи — налицо.

И о ней, о змее, говорит поэт Клюев⁴⁰:

Звук ангелу собрат, бесплодному лучу
И недруг топору, потемкам и сычу.
В предсмертном «ы-ы-ы!..» таится полужвук,
Он каплей и цветком уловится, как стук, —
Сорвется капля вниз и вострепещет цвет,
Но трепет не глагол, и в срыве звука нет.

Корневая народная сила змеинового звука прозрачна поэту, корнями своими вспо-
енного этой народною мудростью.

Я слышал, как заре откликнулась заря,
Как вспел петух громов и в вихре крыл возник,
Подобно рою звезд, многоочитый лик.

Из звуко-образа, не из образов только, и не только из мыслей возникает вся
роскошь позднейших метафор.

Здесь поэт знает то, что искусственно нам препарируют в школе эстетов; в этой
школе эстетов искусственно варят метафоры и уснащают их солью
искусственных звуков.

Народный поэт говорит:

Оттого в глазах моих просинь,
Что я сын Великих озер.
Точит сизую киноварь осень
На родной беломорский простор.
На закате плещут тюдени,
Загляделся в озеро чум...
Златороги мои олени —
Табуны напевов и дум⁴¹.

(Н. Клюев)

Напевы и думы, сливаясь в единство, рожают нам метафоры образа; и — бе-
жит «златорогий олень» цвето-звука.

Оттого-то и новое слово поэзии не родится из мысли абстракции; не родится оно
ни в нигилизме футуристических криков, ни в сытостях эстетского упражнения зву-
ков тяжелоозвучной, искусственной аллитерации, неосмысленной, материалистичной
насквозь; новая поэзия нам рождается в устах тех, кто воистину видел Лик Слова
живого, кто его растит и питает, как тайное слово свое, всем горением подвига жизни.

Хорошо сказал Клюев:

Миг выткал пелену, видение темня,
Но некая свирель томит стех порменя;
Я видел звука лик и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг⁴².

Краски природы поэта

Не случайны нам краски природы поэтов; не случайны глаголы, в которых живопи-
суется нам природа поэта; природа поэта, оставаясь картиной природы, нам данной, есть

все же символ, потому что природа души соединяется с ней; и оттого-то стихии природы в живописании поэтов суть метафоры, т. е. образы природы стихий, колышащих зыбь поэзии. Тело природы поэта не материально, конечно; материал красок, звуков ее облекает стихийное тело души, по существу, динамичное, выражает свое становление в ставших образах будто бы обставшей природы; в красках неба, в сиянии солнца и месяца бессознательно отображается скрытая от поэта его душевная аура.

Кажется, Чуковский назвал поэзию Брюсова поэзией *прилагательных*. Прилагательность поэзии Брюсова — в приложенье эпитета к существительному; «существительное» в поэзии Брюсова есть данность предметов действительности; существительные его музы — всегда материальны, плотны; они — ставшее; становления, динамики нет в поэзии Брюсова; существительное есть предмет материальный: материальная женщина, материальная страсть; к материально-данной действительности прилагает Брюсов импрессию: прилагательное импрессионистично у Брюсова. Импрессионизм музы Брюсова есть анализ душою поэта предмета природы, ему данного внешне.

По сравнению с Музой Брюсова Муза Блока насковзь динамична; Блок — поэт главным образом не прилагательных, а глаголов; и эта особенность Блока, глагольность поэзии Блока, воспринимается Брюсовым, «статиком» (и не динамиком вовсе) с особою чуткостью, когда Брюсов пишет о Блоке: «Он охотно ставит одни глаголы: «поднимались из тьмы погребов», «выходили», «смеялись», предоставляя читателю угадать, кто поднимался, кто выходил, кто смеялся»*.

Этот же по существу динамизм характерен в живописании природы поэтами; извне данная нам природа — статична; а стихия природы поэта — стихийное тело его — есть кипение внутренних, бессознательных жестов; месяц, солнце, земля, огонь, воздух поэта суть всегда отражения на поверхности безобразной глади пучин природного лика, где например под луной нам дана не луна, а — кольца света лунного отражения; в этих пляшущих кольцах луны на пучине живописуется не луна: живописуются образы и подобия динамических отражений луны; отражение в луне бессознательных душевных движений; оттого-то самые образы луны, солнца, звезд суть метафоры; сеть метафор, бегущих по строкам, есть нервная ткань поэтического организма: в ней — первый, непосредственно прилежащий к сознанию бессознательный слой поэтической глубины; изучение форм образностей и законы, встающие здесь, плодотворнее изученья того, что поэт о себе говорит явно сказанным в слове переживанием; тайное переживания поэт явно брошено нам в лицо, как изображение природы в его поэтическом лике.

Что один поэт видит главным образом зарю желтой, другой — только красной (заря же бывает и желтой, и красной, и фиолетовой, и оранжевой и т. д.), — показывает нам главным образом не зарю, а цвет ауры поэта.

Так ли это?

Приведу здесь пример.

Вода не случайно является нам стихиею страсти. Состояние страстного организма поэта живописуется бессознательно в отношениях поэта к воде. Неужели же состояние воды у поэта — показывает нам состояние страстей у него? Возьмем воду у Тютчева: вода Тютчева — и зеркальная влага, и воющая пучина; она — обильна, ясна, глубока; живописание воды Тютчевым показывает ее, как некую мощную силу, могущую быть и нежной; не мутна она; не скудна она; очень мало в ней льда; никогда почти она не «бололо». Переходя от воды к жизни Тютчева, мы должны здесь отметить: страстная натура поэта, как и «вод» его, глубока; никогда не бывает болезною; мятется природа поэта, — словно юноша, не утративший способность любить.

* Из статьи Брюсова о Блоке в «Русской литературе XX века» под редакцией проф. С.А. Венгерова (выпуск VII). (Прим. авт.)

Возьмем «воду» у Блока в отношении к идейному лику Музы. Это лик в нем менялся; сперва не было явлено нам его Имя: потом Блок его назвал — Прекрасною Дамою, обращает к ней поэт свою нежную страсть; разгораясь явную страстью к Видению Неба, поэзия Блока как-то путает планы; из смешения ее земно-оргийных и небесных начал вырастают болезни экстазов — р а д е н и й поэзии Блока. «Радение» ведет к срыву: жизнь страстей получает удар; заболевает она; Лик Небесной Подруги становится Маскою; и когда спадает она — под ней видим мы пустоту: женщина легкого поведения появляется откуда издали; хиреет в поэзии Блока здоровая страстность.

Возьмем «воду» в поэзии Блока в отношении к перипетиям явления и превращения Лица Музы его. Поразительна параллель «вод» в поэзии Блока, состоянья страстей и изменения лица Музы.

Наблюдаемы здесь три главнейших этапа.

Этап первый: Небесное Видение еще не посетило поэта; и спят страсти поэта.

Как в периоде этом живописуется блоком вода?

Она — ленива, сонна; или — ропщет угрюмо; нет разбега в ней тютчевских бурь; нет и ясности.

Появилась Прекрасная Дама. Поэт ее любит.

Как в периоде этом живописует он воду?

Закипает вода: реки рвут корост льда; разливаются; и, бушуя, поют. Если сжать сумму слов о «воде» и найти к ней модель в одной фразе, то — вот она:

Мы — живем в старинной келье
У разлива вод
Здесь весной кипит веселье
И река поет⁴³.

Экстаз влажной стихии поэта живописуется в экстазе воды.

Этап третий: Прекрасная Дама скрывается.

Экстаз чувств обрывается; и «вода» не поет, не бежит; очень много стоячей воды; она ржаво цветет; лейтмотивом «болота» исполнены песни Блока. Появляется Незнакомка под Маской: вода замерзает, становится снегом.

Здесь, в ленивой воде, в пенье вод, в зацветающем гнилью «болоте» и в снежной метели с неподдельною ясностью перед нами проходят перипетии глубиннейших переживаний поэта, которые скрыты и от него, и от нас в своем подлинном образе; это подлинный образ поэтом однако нам дан не в словах о себе, а в картине природы; так из суммы пейзажей слагается подлинный нелюбимый отчет о состоянии стихий у поэта. Пейзаж природы аккомпанирует дневным смыслом своим ночные смыслы природы поэзии; форма образов (сумма слов о природе) соответствует идейному содержанию; ночной смысл, данный в образах, заживает согласно идее.

Параллели двух смыслов гласят, что они суть единство, в искомом, не данном нам смысле.

Ассонансы

Ассонанс образует дыхание в поэтическом организме; поэтический организм вне дыхания мертв; ритм дыхания аккомпанирует ритму мысли; дыханием выражается жизнь смысла мысли в физиологических глубинах поэзии.

Что такое есть ассонанс? Пусть расскажет нам о себе: привожу стихотворение З. Гиппиус, построенное на ассонансе:

Стоны,
Стоны,
Истомные, бездомные,
Долгие, долгие звоны, —
Похоронные
Стоны.

Жалобы,
Жалобы на Отца...
Жалость язвящая, жаркая
Жажда конца,
Жалобы,
Жалобы...

Узел туже, туже,
Путь все круче, круче,
Все уже, уже, уже,
Угрюмей тучи
Ужас душу рушит,
Узел душит
Узел туже, туже...

Господи, Господи — нет!
Вещее сердце верит!¹⁴⁴

и т. д.

Здесь в первой строфе все ударные звуки на «о»; во второй — на «а»; в третьей — на «у».

Жизнь ассонанса не изучена нами вовсе; предположение, что движение звуков слепо, бессмысленно, коренится в предвзятой обиднейшей мысли: звуковая-де волна материальна; материей звуков безобразно-де обвис поэтический смысл; безобразный-де придаток стиха есть материя звука; стих-де надо кастрировать; таковая кастрация стихотворной строки с извлечением идейного смысла учинялась десятками лет теоретиками словесности; и смысл слова ссыхался в абстракцию; и когда пересох он до термина, то словесники в ужасе отскочили от крайних выводов теоретической рассудочной мысли; эту мысль приняли они прирумянивать и припудривать поэтическим образом; был вял этот образ; аллегория образа не процветала в символику.

От такой идейно-ходячей поэзии отказались поэты.

К сожалению, многие в полемическом споре с тенденцией ударились в обратную крайность; они утверждали: «Если форма в поэзии есть мертвейший нарост для идеи, то идея поэзии не нужна: нужна форма».

Утверждение формы, как материала из звуков, не слиянного с мыслью, есть впадение в материализм: раз вступив на путь формы, должны мы прийти к убеждению: материальнейшие элементы ее суть важнейшие; ощутимее всего в форме — звук; из материи звуков сплетаются ткани формы; здесь внутренний образ, извне отраженный в метафоре, — лишь покров тела формы; «образ», «миф» символистов без достаточного углубления в его жизнь, без вскрытия тайны течения образов, без духовной культуры их жизни, без верного знания превращается в фиговые листочки над наготою кричащего звука; материализм парнасских умерен; нагота звуковых материа-

лов целомудренно прикрывается аллегорической завесью образов. В футуризме срываются с наготы тела звука листочки засохнувших образов; звук цинично кричит; он ведет себя н и г и л с т о м; в футуризме нам уличен эстетизм, парнасизм и умеренный символизм. Пусть теперь утверждают парнасцы исключительность формы в поэзии; мы их спросим тогда: «Почему же вы не идете в своем утверждении до конца? Почему же вы не становитесь футуристами?» Между логикой когенианства⁴⁵ и логикой «К р у ч е н ы х»⁴⁶ нам расплющен Парнас, если он упорствует в нежелании прихорашивать звук аллегорией образов и абстракцией мысли, отставшей от подлинной мысли на столетие; и — более.

Положение третье почти не разобрано: содержание и форма в их смыслах суть тени конкретного, но не данного смысла, где лик слова мысли и лик звука слова сливаются в образ живо-го Архангела; это — ведомо Ключеву:

Но древний рыбарь — сон, чтоб лову не скудеть,
В затоне тишины созвучьям ставит сеть.⁴⁷

Между мыслью и звуком, в которых расколото прежнее слово — з а т о н т и ш и н ы: молчание, подвиг жизни поэта, — они лишь родят слово жизни, где образ и звук суть единство, чтоб —

...Вспел петух громов и в вихре крыл возник,
Подобно рою звезд, многоочитый лик.⁴⁸

И тогда поэт скажет:

Я видел звука лик и музыку постиг...

Лик звука не виден словеснику былой памяти, разогревавшему ту или другую идейку под соусом аллегорий; он не виден парнасцу, потому что парнасец не верит, что —

Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...⁴⁹

Звук — материя для парнасца: он — гутирует звук; парнасизм — плотоядное пожирание звуков, смакование звуков; звукам надо учиться, надо их погружать в тишину, чтобы там, в тишине, расцветая, они раскрывались, как... ангелы («звук ангелу собрат»).

И потому-то Парнас ведет к полному срыву души жизни звука; и этот «срыв», как болезнь, выступает на лике российской словесности чревоуещанием футуризма, где все звуки — какие-то недоноски, какие-то невнятные «ы-ы-ы». Полузвуки они!

В предсмертном «ы-ы-ы!..» таится полужвук,
Он каплей и цветком уловится, как стук, —
Сорвется капля вниз и вострепещет свет,
Но трепет не глагол, и в срыве звука нет⁵⁰.

(Н. Ключев)

* Футуристический поэт. (Прим. авт.)

Надо нам *in concreto* решить, матерьяльна ли форма, или форма — духовна; а для этого надо уйти в изучение жизни тканей словесности; эта ткань, образующая органы вдыхания и выдыхания звука, есть ассонанс. Стихотворение пульсирует ассонансами; о пульсации этой мы мало что знаем; материал ассонансов не собран, не сортирован; законностей нет в этой области; здесь теория словесности проглядела громаднейший континент; существование его нами только недавно открыто; наблюдаены кой-какие законности, нам едва уловимые; но опытный глаз наблюдателя с изумлением видит миры; протекают волшебные перспективы, пролетают пейзажи.

Например, характерны некоторые выводы из статистики употребления ударных гласных поэтами. Знаете ли, что в поэзии Баратынского, Пушкина, Тютчева на ударных слогах главенствует звук «о», а не «а». Кажется, что наша русская речь инструментирована главным образом при помощи «а»; скелет гласных стиха суть ударные звуки; в них главенствует «о»; совершенно обратно: в немецкой поэзии главенствуют высокие звуки — главным образом «е», «ei», «i»; принимая, что шкала гласных идет сверху вниз от высокого «и» через «е», через «а» к наиболее низким звукам «о», «у», мы должны заключить, что немецкая муза скорее с о п р а н о , а наша — к о н т р а л ь т о .

То, что мы зовем ассонансом, есть вид звуковых переливов; ассонансами не исчерпана гармония гласных; ассонанс показывает нам статику, длительность выдыхания звука; наоборот контрастами («и — у»), сетью прогрессий (уоаеи), регрессий (иеаоу) выражает себя динамизм жизни гласных; в обилии гласных — воздушность и легкость стиха; в этом смысле чешский язык, например, отвердел, пересох в преобладании согласных над гласными; в изобилии гласных нам явлены все з д о р о в ы е л е г к и е организма поэзии. Анатомия и физиология системы дыхания есть существенно важный отдел в изучении организма.

В управлении воздушной струей, в упражнении с дыханием достигается многое в школах Йоги.

Есть ли это умение у поэтов? Осмысленно ль катятся волны гласных в поэзии, или течение их не есть мимика к внешне явному смыслу?

Приведу здесь примеры:

Тени сизые смешались,
Свет поблекнул: звук унул.

Звуковая волна такова, если примем в расчет мы ударные гласные: «и-и-и-е-е-у»; градиация нисходящего звука — регрессия — проникает насквозь приводимые строки. Каков ее смысл? Она аккомпанирует мысли; медленному угасанию света под землю (в заре) и падению сумрака с неба на землю соответствует упадение звука, угасание звука от высокого, острого, яркого «и», через более низкое «е» к вовсе темному, низкому и глубоко закрытому «у». Разумеется параллель между волнами гласных и смыслом произвольна и вне-рассудочна: в интуитивной гармонии смысла гласных и смысла образов мы видим присутствие третьего, тайного смысла: за смыслом логическим стоит Лик Логоса; и за смыслом гармонии звука стоит Лик Звука.

Строчка Лермонтова, живописующая благодатность молитвы преобладанием открытого «ааа», есть опять-таки чудо: рождение сознания в звуке.

Есть сила благодатная⁵¹.

Я пишу строку так, как она произносится.

И опять-таки я беру случайно у Ключева:

Осеньет Словесное дерево
Избяную дремучую Русь⁵².

Жесты звуков здесь совпадают с рисуемым образом. Здесь дав образа: дерева и России. Дерево, ствол его, расширенный кроною вверх нарисован прогрессией, линией вверх всходящего дерева «я — е»; прогрессия кончается расширением звука «е» в ассонанс: я — ее; звуками нарисована линия Словесного древа; под ним, в глубине — Русь, изображенная ассонансом ниже древа (яе) лежащего звука; выбран звук здесь не «о», а звук «у», наиболее глубокий и темный, потому что Русь здесь — «дремучая», темная, звуковые линии: 1) я — ее, 2) у-у-у — суть жесты образов. Все ударные звуки осмысленны в приводимых строках:

Осеньет словéсное дéрево
Избяную, дремучую Русь.

Воистину прав поэт Ключев, говоря о себе:

Певчим светом алмазно заиндивел
Надо мной древословный навес,
И страна моя, Белая Индия,
Преисполнена тайн и чудес⁵³.

Я не стану описывать смыслы гласных в приводимой строке (я — их вижу): пусть увидит их мой читатель — пусть увидит он в них жест невидимо приподнятых руках... Белой Индии!..

Вот снова случайные строки с волной просветленных ударных:

Я видел звука лик, и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг.

Такова волна гласных: и-у-и-у-и, я-у-аа-и. И — что она значит? Парадоксальное утверждение единства лика и звука выражается тем, что сперва рисуется контраст звуков, наиболее высокого «и» с наиболее низким «у» в линию иу-иу-и; а потом разрешается тем, что контраст «и — у» связывается в гармонию а с с о н а н с а посередине лежащего звука (и-е-а-о-у): я-у-аа-и.

Красноречие звука прозрачно: оно — непредвзято.

Имея перед собой схему гласных Лермонтовского «Б о р о д и н а» я с волнением вижу: сквозь все ряды строчек течет, кипит, дышит осмысленная картина: жестикуляция звуком полна; и — не умею ее охватить; чувствую, что охватом своим рационализирую неизбежно я то, что мне видится; для раскрытия смысла течения гласных здесь нужен трактат; я скажу лишь, что явно проходят две темы; описание мужества русских сопровождается звуком «а»; французы представлены звуком «у»; далее начинаются чудесные схватки звуков, тончайшая звуковая нить создает изысканный контрапункт, о котором сказать не умею, который я — вижу. Вот тема героизма русских (звук «а»):

Звучал булат, картечь вижжала
Рука бойцов колоть устала
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

(«ааса аооа яаа аае»).

Или: снова живописание той же темы при помощи все того же «а».

Вот затрещали барабаны,
И отступили басурманы
Тогда считать мы стали раны,
Товарищей считать.

Опять-таки: «а а а а а а а а а а» суть ударные звуки.

И вот вам — французы; они фигурируют в низких звуках:

У наших ушки на макушке!
Чуть утро осветило пушки
И леса синие верхушки
Французы тут как тут
Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга⁵⁴

и т. д.

«У-у-у» — сопутствует появлению вражеской, мрачной тучи.

«Бородино» есть сплошной контрапункт ассонансов, прогрессий, регрессий, слияний, гармоний и звуковых симметрий.

Инспирация гласных сливается в образы. И воистину: не футуристическое бессмыслие звука без смысла пульсирует под всем тем, о чем пишет поэт, а звуковая гармония, заставляющая сказать о родном языке словом сына народа:

Индийская земля, Египет, Палестина —
Как олово в сосуд, отлились в наши сны!⁵⁵
(Н. Клюев)

Аллитерация

Аллитерация представляет собой еще более яркий мир смысла звука; вместе с тем она наиболее бессознательна; звук согласного — коренной; тяжелей, бессознательней он звука гласных; здесь мы — в тайном, в подземном; между тем: здесь подземные толщи материи звуков при внимательном уходе в них начинают вдруг плавиться; становятся духовней, иною, не нашей духовностью; не абстракцией мысли, а мимикой, жестами сокрытого тайного совершенно конкретного и все же духовного смысла гласят нам они.

Многие наивно открыли существование аллитераций в поэзии модернистов; модернисты действительно культивируют аллитерацию но эта культура подчас совершенно внешне посажена; стих насильственно делается ею; обыкновенно, на смысле она, как на корове седло: слишком явно торчит; и — легко отдирается. Как пример аллитерации внешней, чтобы не обидеть своих современников, беру собственный стих:

«Краснеет красный край».

«Кра-кра-кра» — кракает аллитерация безотносительно к смыслу; между тем: непроизвольно я употребляю звук «эль» в своей прозе; это ведомо мне главным образом потому, что при наборе моих сочинений обыкновенно «эль» не хватает. Это случайное обстоятельство заставляет меня заключать, что мой звук есть звук «эль».

Думают, что аллитерация есть явление позднейшего времени; между тем: произведения наших классиков переполнены аллитерирующими, переходящими друг в друга группами звуков; открываю древнейший памятник нашей словесности «Слово о Полку Игореве»; и открываю мгновенно серии аллитераций, например: «сели сѣтвориста моей сребреней седине»; здесь проходит звук «с» и звук «р» и т. д.

Характерно: любимейшая аллитерация Баратынского на «пэ» — «эр»: «*п*р» проходит красною нитью по поэзии Баратынского. Смысл аллитерации этой определил я, касаясь поэзии Блока* как «*п*ро~~р~~ыв по~~р~~ров по~~р~~ природы». Аллитерация третьего тома стихов Александра Блока есть «*д-т-р*»; я ее определяю, как аллитерацию «*т*рагедии *т*резвости». Аллитерации эти воплощают нам в жесте звука согласных основной лейтмотив идеологии Баратынского и позднейшего Блока. Здесь не стану касаться я их. Их касаюсь я в другом месте. Глубокое одухотворение согласного звука у Пушкина мною было показано выше; пусть читатель мне верит: аллитерационные волны, сливаясь друг с другом, вдохновенны и пламенны. Многообразие пейзажей их говорит нам без слов ликом смысла.

И в этом глубиннейшем, бессознательном слое формы мы встретим огромную связь с переживанием, с думой поэта; центр же связи не дан: утаен.

Его надо нам вскрыть.

Ритм

Ритм — глубиннейший слой; он под толщею формы — заформенное; наиболее он удален от дневного, абстрактного смысла; он — нижнее небо поэзии; или, если хотите, он — центр земли звуков; и этот центр — раскаленный: он кипит и бурлит; он, как сердце, пульсирует пламенем, плавя формы нам изнутри и бросая нам звуки толчками своих модуляций; если мысли поэзии — голова, если образы — нервы, гласные — легкие; если сложение согласного звука напоминает сложение нам соединительной ткани в крепчайшие кости скелета, то ритм это — темная кровь, горячая организм; и, казалось бы, модуляция ритмов должна бы нас наиболее далеко отводить от осмысленной внятности переживаний мыслей поэта; между тем с наибольшим внятностью в ее музыке отражен смысл дневной⁵⁶.

Приведу здесь один характерный пример, доказующий внятно глубокое совпадение ритма и смысла. Я бы мог привести и десятки примеров (я помню их); но они нас ведут в бесконечные лабиринты деталей.

Для пояснения своей мысли замечу:—

— мне пришлось одно время работать в кружке, посвятившем себя изучению ритма поэзии⁵⁷; под ритмическою строкою мы разумели условно строку, с отступлением от нормального метра, т.е. такую строку, где есть явное ускорение одной, двух и более стоп; или обратно: где есть замедление. В строках Пушкина —

* См. в моей статье «Поэзия Блока». (Прим. авт.)

Под голубыми небесами
Великолепными коврами

и т. д.

— есть четыре стопы с ускорением, по сравнению с нормально метрическим складом стиха например:

Восстань, пророк! И виждь, и внемли...
Глаголом жги сердца людей...⁵⁸

Отношение между разными формами строк ритмических и метрических измерялось нами по предложению одного из поэтов таким примитивнейшим способом: если мы имеем две смежных и разноритмичных строки, то их разность мы назовем «единицею»; разность же, обусловленную неодинаковой паузной формой будем мы измерять десятичными знаками; так, имея строфу, мы ее можем вычислить, изобразить ее в числах; при повторении строк с одинаковым ритмом,

мы их измеряем по формуле: $\frac{n-1}{n}$. Таким способом можем мы, будучи ознакомлены с элементами ритмики, представлять строфы в числах, и при помощи чисел графически строить кр и в у ю; перебои (падение ритма и влеты его) живописует такая кривая. Стихотворение, изображенное, как кривая, показывает с наглядностью нам жестикляцию ритма.

И, казалось бы, эта кривая, несоизмерима со смыслом; между тем, она — вдохновенна; содержание переживаний и образов оттеняет она в игре ломаной линии.

Как пример совпадения смысла дневного и ритма приведу стихотворение Тютчева.

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится,
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.

Здесь ритмическая разность между первой и второю строкою отсутствует: 0; между второю и третьей строкою эта разность равна единице; между третьей и четвертой строкою опять-таки есть эта разность.

Сумма ритма строфы изображима: $0+1+1=2$.

Вторая строфа:

Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной,
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

Первая строка равноритмична предшествующей; вторая строка (ускорение 2-й стопы) разнометрична опять; третья строка, повторяя нам ускорение третьей стопы, повторяет ритм второй строчки строфы предыдущей: ее ритм исчисляем по формуле

$\frac{n-1}{n}$ т. е. $\frac{5-1}{5} = 0,8$; но в то время, как паузная форма одной из строк есть «с»*),

* О паузных формах и номенклатуре их отсылаю к моей книге «Символизм». (Прим. авт.)

паузная форма другой строки — «b»; по условленному трафарету причитываю разность двух смежных пауз в 0,2; наконец четвертая строфа равноритмична третьей (и проходит она с одинаковой паузной формой «b») сумма ритма второй строфы: $1+0,8+0,2=2$.

Третья строфа:

О смертный мысли водомет,
О, водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?

На основании тех же суждений сумма ритма третьей строфы будет нам: $0,2+1+0,7+0,9=2,8$.

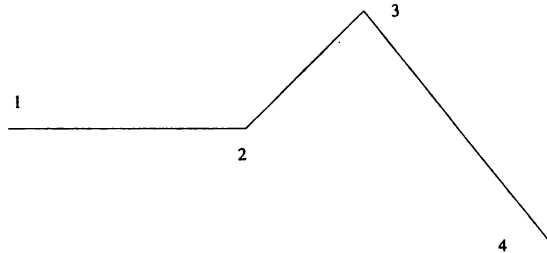
И сумма ритма четвертой строфы —

Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты⁵⁹.

— выразится в следующих числах: $0+0,8+0+0=0,8$.

Изображая в кривой суммы чисел всех строф, т. е. $2-2-2,8-0,8$, имеем такой мы формой кривую; жизнь ритма — в ней.

Соотнесите теперь жест кривой с содержанием стихотворения.



В первых двух строфах живописуется, как он взлетает, как падает; это спокойное описание фонтана дает ровную линию ритма. В третьей строфе расширяется зрительный образ в огромное философское обобщение: человеческая мысль уподобляется фонтану; непостижимый закон мятет и стремится эту мысль; охвату и взлету идейного содержания, созданию символа из образа соответствует взлет ритмической линии (от «2» к «3»). Далее уже — просто чудо: четвертая строфа живописует падение мысли подобно фонтану:

Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

И, рисуя падение это, глубоко-глубоко упадает нам линия ритма.

Линия ритма красноречиво кричит, что ее темный смысл — повествует о том же, о чем повествует дневное сознание Тютчева.

Я проделал подобным же образом до 20-ти разборов стихотворений Тютчева; и повсюду я встретил одно: совпадение глубочайших целин подсознательного с дневным смыслом; и мимика кривой ритма, не ошибаясь, живописала дневное сознание поэта *.

Приведенные выше примеры в совпадении образности, инструментовки и ритма со смыслом дневным показывают нам явственно: содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом.

Как его нам раскрыть?

Словесное древо

Мы показали наглядно: какая-то далеко не явная связь существует меж смыслом и звуком; но говорить о единстве их в принятом виде — натяжка; скажем лучше, что смыслы и звуки даны в поэтическом организме условием цельности, что не будь ее, цельности, никогда бы мы не встретились с совпадением жеста смыслов и звуков; никогда б не придумал искусственно Пушкин своих звуковых совершенств; никогда бы кривая ритмических танцев «Ф о н т а н а» не кричала бы нам содержанием; невозможно искусственно приготовить чудес; невозможно искусственно имитировать рефлекс мгновенного жеста на мгновенное впечатление; искусственный рефлекс — гримаса. В гармоническом организме нет случайного жеста.

Мы должны здесь назвать поэтический организм нашей речи — больным организмом: не вся толща слоев поэтической формы с одинаковым совершенством и ясностью жестикулирует идейному смыслу; в стихотворении одного великана поэзии нам кричит ассонанс, нам поют сладкозвучно согласные звуки; и оно же бедно динамическим ритмом при чуде метафор; стихотворение же другого гиганта, наоборот, сотрясается взрывами бешеных ритмов, горит аллитерационным огнем, — при наличии бледного ассонанса и вялой метафоры. Соответствие между смыслом и жестами одной всего ткани, вплетенной в состав тела формы, на нас действует, как воистину чудо. Мы в себе не можем вызвать образа громового глагола корней и ритмических молний, будь все слои формы пронизаны до конца смысловым совершенством; говоря о слиянии содержания с формой, под содержанием разумею мы еле-еле живущие клочья (часть содержания собственно: переживания, образы, чувства, импульсы, мысли); а под формою разумею опять-таки еле дышащие клочья тканей; находя с о о т в е т с т в и е с содержанием одного из слоев мира формы, заключаем к единству всего мира формы со всем содержанием; если бы содержание и форму поэзии брать в их действительном образе, никогда бы мы и не смели надеяться на совпадение их сполна у кого бы то ни было: Пушкина, Данте, Гете, Шекспира. Выпадение материала форм и идей в две отдельные ветви, или лучше сказать, разрастание их в противоположные стороны (как ветви и корни) при частичном их совпадении в жесте у величайших художников слова — есть эмпирический факт, неприятный весьма для абстрактных притий провозглашенного лозунга о единстве; защищаемый лозунг они представляют не в том вовсе виде, в каком этот лозунг осуществляет себя; насилие над фактами слова

* Подробнее я касаюсь этого вопроса в моей статье «О ритмическом жесте» (2-й Сборник «Скифы»). (Прим. авт.) Добавление от редакции: в действительности статья «О ритмическом жесте» (1916) не вошла во 2-й сборник «Скифы». Она была опубликована лишь после смерти А. Белого, в 1981 г. (см.: Белый А. О ритмическом жесте // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 515).

есть эстетизм, ибо все выпадающее содержанием из частично понятой формы они отматают, спасая неправильно понятый лозунг; наоборот: рационалисты в поэзии, исходя из отсутствия явного совпадения содержания и формы, во всех смыслах взятых, — отрицают осмысленность формы; отрицание звукообраза приводит к взятию за содержание только голой абстракции. Содержание соизмеряемо с формой, пересекаемо с ней в ряде точек.

Совпадение двух прямых линий в двух точках обязует нас к заключению, что прямые эти — одна только линия; совпадение смысла с а с с о н а н с а м и — здесь, и р и т м и к о й — там, — совпадение это ведет к заключению: содержание и формы — едины в исконном, где они — ф о р м о - с о д е р ж а н и я , з в у к о - м ы с л и .

Это — первое слово о слове.

И, однако, нам и звуки и мысли даны в разделенности; расчлененная философия упирается в термин; образование термина звук убивает; а с острия всей поэзии истекает бессмысленный тяжелогрохотный звук.

Разрешение противоречий о слове — в признании, что немая, незвучная мысль звучна в тайне не скрывшихся звуков, а крикливые грохоты звуков не открыли еще своей мысли; и эта мысль в них о к к у л ь т н о положена: два расщепления единого древа пересекаемы в нас, только в нас; тайно данный нам звук сочетается с тайно данной мыслью вне мыслей и звуков, в которых себя мы находим, а в мыслях и звуках, к которым должны мы придти; выводы теоретической мысли о том, что она невыразима словами, ее подсекают под корень; если смысл ее нем, для чего гносеологи пишут трактаты словами?

В культе мысли, как тайне у м н ы х д е л а н и й, правее и старцы и йоги: созидания мыслей в себе, созидание мыслью себя, — вот во что превращается философия; характерно поэтому заверение философа Яковенко⁶⁰, что для его философии он, философ, Б.В. Яковенко — помеха; и отсюда уже следует: из себя, как философа, надо выйти к себе, не философу. Эти выводы мысли о мысли уличают нас мысли: эти мысли — не мысли, а — бред.

Выводы современных поэтов о том, что выразимое слово — вне мысли, их приводит к сознанию: расширение выразительности слова — в разбитии коростов смысла, на нас отвердевших; и предел выразимости звука вне мысли разве что достигим нами явно в поэме на «с о б с т в е н н о м я з ы к е»:

«Дир бул щыл убешщур»⁶¹ и т. д.

Звучный звук отрицает себя, как и мысль, вне какого-то упражнения в таинствах звука: звук и мысль, подзывая друг друга, друг в друге кончаются; звук и мысль, расколовшись друг в друге, друг к другу, однако, стремятся; звук и мысль, утверждая себя, убивают себя: убивая себя, полагают себя.

Где же выход из круга?

В выходе за пределы всех данностей; в созидании нового мира словесных речений и смыслов по образу бывшего: в акте творения; о прежде бывшем мы знаем: о слове, которое было у Бога.

В невозможности сочетать звук и мысль, как они нам даны, коренится неправильность понимания е д и н с т в а. Мы рассудочной категорией, по существу механической, называем растущую целостность с л о в а — единством.

Где же единство многоветвистого дуба? В корневом ли начале, в вершине ли? Обыкновенно жизнь дерева сосредоточена в очень тонком пласте меж корой и толщею; в древесине, в коре — ж и з н и собственно нет; наша статика представлений о содержанье и форме поэзии суть кора с древесиною; древесина есть толща формы; кора — покрывающий эту толщу поверхностный строй остановившихся мыслей; со-

единение формы и мысли (коры с древесиной), одинаково, отлагающее внутрь — материю слова, во вне — содержание слова есть тонкий слой образов: промежуточный, жи во й слой, еле-еле уловленный, передает водяное питание листьям от корня; через него пробегает питание с листьев к корням. Собственно содержание и форма — не ко ра с дре ве си но ю, а невидимые обыкновенному оку многолистая словесная крона и словесное корневище; для узрения многоветвистой древесной вершины необходимо усилие приподымания глаз: надо нам приподнять себе вверх — выше, выше! — горизонт представлений о содержании слова; для узрения многоцепких корней необходима работа разрытия почвы; необходимо в себе углубить — глубже, глубже! — свои представления о звуке, чтобы открыть под хрустящую древесину звука — звук, спаянный с почвою. Представление о понятийном содержании поэзии грубо в нас, как кора; представление словесного звука в нас еще материально; оно — древесинная толща; содержание — динамично, многоветвисто, тысячелисто, текуче и звучно; содержание неразрывно связано, скажем мы, с зацветающим вишенным белоцветом, с цветами и с п ч е л а м и на цветах; содержания суть с у щ е с т в а жизни, мысли, живые, крылатые, певчие; форма связана с многообразным проростом корней, точно лапами вцепившихся в почву.

Содержание и форма растущего Слова (одновременно растущего вверх и вниз) — нам дана в направлении совершенно обратном, вне плоскости пересечения ствола, а в продольном сечении огромного дерева; дерево в поперечном сечении — круг, глупый круг; между слоями коры и толщей древесины круговая линия тканей и есть их единство; пересечение их — глупый круг! — не вскрывает единства, как жизни; если бы изучить нам жизнь листьев, не данную вовсе в разрезе ствола, мы увидели бы притекание питательных соков от певчей крылатой Идеи в подземные звуки корней; если б нам изучить жизнь корней (их в разрезе ствола не откроешь), то увидели б мы притекание влаги подземной к певчему смыслу листвы нашей мысли; и увидели б мы, как оно испаряет под небо из листьев исшедшую влагу; собирая под небо громовое облако; роль корней и листвы в испарении влаги огромна; и подземный звук корня — внеформенен в нашем смысле, вне-содержателен — в нем же; и жизнь кроны листьев, опять-таки есть — ни форма, ни мысль в нашем смысле. Представленья о смысле и форме за горизонтами данных нам и смыслов форм; формы, смыслы, сплетаясь вне нас, образуют один голый ствол. Слово, данное нам — голый ствол, не проросший корнями, листьями; и по его перерезу должны мы судить о непонятных, нескрытых корнях и вершинах; представленья о смысле поэзии, т р е т и й с м ы с л, нам дается сперва кое-как уловимую линией круга: разрезом текущих сосудов; соки жизни поэзии протекают чрез ствол вверх и вниз.

Слово — цельное дерево: и листья (идеи) и корни (певучие звуки) суть часть множественности; наши абстракции о словесном единстве, погружаемы в мощную цельность; в ней они — не они; в ней они — образ древа. В глубине корней древа постигнется мощь притекающей лиственной пищи — светлой, выпренной, горней; в вышине лишь идей постигаема глубина корневищ по обилию ж и з н е н н о й влаги, оттуда текущей. С л о в о здесь, как и там — д у х о в н а я ж и з н ь: внутри нас.

С л о в о есть древо жизни: мы же сами суть С л о в о; и в корнях, и в ветвях прободает оно нашу самость в огромность космической жизни; испарение листьев стущает нам облако; пролитую из облака влагою корни питаются. В этом дальнем, объемлющем слове нет мысли, нет плоти, нет нас в нашем жизненно-прорастающем смысле: мы встречаем себя, вознесенными в Жизнь. Слово-плоть — вот последняя тайна и слова, и звука: и листьев, и корня.

Все слова, перед нами лежащие, нам даны в разделенье, в расщепе, в разрезе: ошутимая, явная мысль; но она — нам кора; ошутимая звучная толща, она — древесина; лишь в задании дан тонкий слой, но — живой: совпадение смыслов в чуть-чуть уловимом и третьем.

Весь наш экскурс читателю должен явить круг немногих намеков: существующие совпадения; совпадение в малых точках словесного смысла и звука есть знак нам о том, что путь снова — далек; и постигается он не во внешне-словесной культуре, а — во внутреннем прославлении Лица и Имени Слова; без инспирации, без интуиции перед нами лежащее слово воистину не восстанет из мертвых: не процветет жезл словесный.

Изучение структуры словесных разрезов на данных словесных стволах укрепляет сознание наше в надежде, что есть-таки корень; от ощущения корня идем мы сквозь корень до семени, из которого корень встал и которого не вернуть; многоствольное и дуплистое древо воистину не сжимаемо в семя: первоначальное Слово, рожденное в Боге, убито, расщеплено; мертвенеющий ствол оживляем чуть-чуть круговой и тонкою линией соков и влаги; влага мудрости древнего, ветхого слова бежит от корней; соки пищи спускаются сверху: от невидимых листьев в неявленном внутреннем Слове; осознать соки листьев и значит: родить в себе Слово, впервые увидеть верха своих собственных слов, где бегут бури ветра и брызжутся молнии смыслов, доселе сокрытых от нас; и до самого ветхого корня, до влаги подземной, до темного ритма — доходит питание листьев, шум ветра и сладкие сирины звуков; поднимается влага: пульсирует ритмом; и от этого живой слой на стволе — образ слова — во вне отлагает коры дневных смыслов; во внутрь — древесину из звуков; и жизнь древесины есть тень жизни образа: смысл его — не в коре и не в толще; он — в пище свыше. И прилетают пчелы в высь листьев к цветку: и — переносят пыльцу, чтоб грядущее семя, пред тем, как созреть и упасть, прорастая, — высоко-высоко-высоко, под солнцем качалось и медленно зрело в цветке.

Вырастить в себе цветок нового Слова, — значит выйти из круга коры, древесины — из круга трескучего звука, из круга корявых понятий; в тишине утопить звуки слов и содрать с себя ветхие смыслы понятий, чтоб по тонкому слою живой ткани внутренних образов приподняться до кроны.

Нужен подвиг молчания: он — растит древо слов.

Певчим светом алмазно заиндивел
Надо мной древословный навес,
И страна моя, Белая Индия,
Преисполнена тайн и чудес.

(Н. Клюев)

Ааронов Жезл

Слово-собственно — внутренне. Его смысл по отношению к дневным смыслам есть музыка; она кажется нам вулканическим пламенем, бьющим под коростом форм; излетание нового звука невнятного смысла — преждевременно в нас: вулканический взрыв разбивает все коросты формы, взлетая под небо сознания ужасающей, дымною, звуковою струею; слишком раннее возгорание слов не проплавит еще шлаки формы вылетая из трещины, они будут нам камнями; жар духовный в неодоухотворенной душевности замутит атмосферу сознания нашего; слишком раннее истечение звука Слов из теплицы молчания только — «выкидыш», «недоносок»; такой

«в ы к и д ы ш » — футуризм; все убожество футуризма в его появлении на свет до истечения сроков. Темнота звуковых голосов до в р е м е н созревания нового, т р е т ь е г о смысла из них, все же д а р. Отражение Духа во плоти возможно лишь в соответствии статической линии образа в линии духовной д и н а м и к и; соответствие может быть, если Дух воплотится в наш внутренний облик; соединение духовности с нашим внутренним обликом оживляет нам душу; постигается мимика облика в прорастании внутренних жестов, и поющая музыка в нас суть они; материальное выражение музыки — пульсы влитого ритма в ткани формы: в мускулатуре метрических форм, в выдыхании гласных, в скелете согласного звука! Собственно говоря: на более бессознательный и казалось бы, материальный центр звука — ритм — есть проекция внутренней музыки, нематериальной, конечно; окостенение ритмики метром есть первое уплотнение органики звуков в механику; материя — механически обоснована; ее нет как материи собственно; и материя формы стиха по существу есть механика тоже; механический взгляд — это взгляд искаженного духа; материализм есть болезнь жизни духа; расстройство координации между духовными центрами; бессознательность коростов материи формы — застарелое недомогание слова; между внутренним словом и криком положена грань из мелодии жестов и мимики моего духовного; непроницание формы жестом и жеста духовностью вызывает стремление к умению проводить слова в мимику, в жесты: отыскание соответствий меж смыслом и звуком — итоги духовного знания; преждевременный звук — нервный тик; он — невольная пародия смысла: он — неузнанный, неоткрытый язык; жестикуляция, мимика в нем дана под покровом болезни, хотя бы «священной» болезни: оттого то и говорит нам апостол с огромною кротостью: «Теперь, если я прииду к вам, братия, и стану говорить на н е з н а к о м ы х языках, то какую принесу вам пользу, когда не изъяснюсь вам или откровением, или познанием, или пророчеством, или учением? И бездушные в е щ и, издающие звук, свирель или гусли, если не произносят отдельных тонов, как распознать то, что играют на свирели или на гуслях?.. Сколько, например, различных слов в мире, и ни одного из них нет без значения. Но если я не разумею значения слов, то я для говорящего чужестранец, и говорящий для меня чужестранец... А потому говорящий на н е з н а к о м о м языке, молись о даре истолкования. Ибо когда я молюсь на н е з н а к о м о м языке, то хотя дух мой и молится, но ум мой остается без плода. Что же делать? Стану молиться духом, стану молиться и умом; буду петь духом, буду петь и умом» (I к Кор. 6–15). Здесь даны языки: внутренний, обращенный к Духу, и — внешний, переводящий речь Духа (и к Духу) в язык, нам доступный; установлена связь меж нами: перевод здесь возможен; пропади нам возможность — два слова стоят перед нами: слово в нас и — вне нас; перенесение внутренних слов в формы внешних в н е с в я з и м е ж н а м и есть поэтому звук пустой, уподобляемый звуку бездушных предметов. Отсутствие связи — в болезни; в неприятии внутренних слов жестом, мимикой душевных движений; если Дух овладеет д у ш о й, то — связь восстановится и духовное слово волеется сквозь душу во внешнее слово; так звуки осмыслятся т р е т ь и м, смыслом. Показательно нам значение речи библейской; Имя Божие там проросло в звуки корня; и корни — духовны, священны; если б не было ф а к т а е в р е й с к о г о я з ы к а, если б Павел не был евреем, мы могли бы понять речи Павла — абстрактно в таком смысле он — апелляция к з д р а в о м у с м ы с л у ходящего слова. Но ходячий смысл слова убит философской абстракцией; в номенклатуре понятий, в структуре понятий сосредоточен логический смысл; уразумение з в у к о в с л о в — уже не в здравом, житейском, а в философско-научном, критическом смысле; на острие фи-

лософии этот смысл отрезает от слова себя. Он опять-таки внутренний: выражение в понятийных смыслах гносеологических смыслов эмблематично еще «понятие» в слове — нечисто: проницание в мыслительных смыслах апеллирует к упражнению, к очищению понятия и развитию мощи вне слов протекающей мысли; современная философия в Гуссерле⁶² полагает мысль интуицией; но положение это формально: постижение интуиции мысли лишь в опыте творчества мысли где мы входим воистину в существо жизни мысли; мысль в «п о н я т и я х» — статика: следует воскресить ее жесты, следует уразуметь лики собственно-мысли; на вершинах познания, как там — в подсознании звука, приходим к тому же: к тайному существу жизни смысла. Этот смысл жизни есть Дух; и поэтому даже жест жизни звука — духовен. Соединение внутренних мыслей и слов воедино в упражнении особого рода: в нем мы опытно учимся, что понятия наши и звуки проекции цельности; цельность двух разветвлений абстрактно положена в мысли о сочетании содержания и формы. Если б мы смогли вдруг пресечь все потоки словесного звука, угашение звуков бы нам отразилось в пульсации ритмов; наше горло, слагая беззвучно слова, взрыло б нам подсознание; и подсознание наше слагало б ритмично беззвучность кипения жизни в нас; пульсация сердца нам стала бы ритмичной; если б усилием воли остановили вибрации горла, то музыкальное разряжение наших внутренних звуков и ритмов осознали бы мы напряжением особого рода, напряжение зажило б в нас нам доселе едва только ведомой жизнью: музыка пресуществовала б в нас, как в молчанье рождаемый жест: и он — образ звука; изучая жизнь внутренних образов, изучили б мы тайны безмолвий, потому что тайное внешнего звука — душевная музыка; преждевременное излияние на слово ее — есть «g o t t a n s e s a n s p a r o l e s»; молчание музыки — жесты. Преждевременное их излияние во вне — танец тела, а тайное танца — стремление преждевременно воплотить жест неузнанной цельности: уподоблением телесного выражения выражению скрытого Лица; если б мы сумели в себе подавить всякий жест, напряжение в нас развивало бы нам центр нашего жестикуляционного мира; центр в нас ожил бы, и — говоря аналогией стал бы он мимикой: мимикой вставшего Лица; мы узнали бы внутренне, что все звуки — покровы, что музыка — тело, что жесты — жизнь этого душевного тела; в нас мы узнали б, что мимика лица, суть муки рождения: суть прорезы чистого Духа в покровы душевности речи Духа душе, это — взгляд без единого слова; жизнь взора; духовное око в душе открывается лишь тогда когда наша душа научится молчать.

Светоч «ока» и есть слово звука.

Оно раздается внезапно: в нём мысли и звуки единство.

Мы его произносим свободно; произнесенное так, оно — Мудрость.

Произнесенная мудрость — в начале рождения Слова: оно — семя Слова; произрастание словесного древа — язык. Но венец роста древа есть цвет жизни древа: и этот цвет — лишь сложение новых покровов под сказанным пологом; есть момент в жизни слов, когда вся эта жизнь напряжена для рождения: расчлененные смыслы суть листья; смысл единый — смысл семени — произрастает в многоветвистости языков: в тысячелетиях слов; но эти листья суть средства к снабжению соком словесного древа; когда приняты соки, они отливают от листьев; и — наливаются семенем; между веточкой и листом образуется в черешке перемычка; не пропускает к листу она влагу корней; листья сохнут; засохнув отпадают; а плод — наливается: многообразием будущих языков, тысячелетием слов; в этом образе засыхание слова — великолепно, торжественно...

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса.

Багрецы высыхающих смыслов и есть философия; из мифической зелени образуется осень абстракций: рассудок — древесный багрец и история философии рдеет терминологической сухью; великая красота ее в том, что вне листьев ее уже зреет зерно, из которого встанет нам некогда новое древо поэзии; в тысячелетии багрянородного древа раскрыта, сказалась вся Мудрость когда-то рожденного слова; и не сказалась еще тайна Мудрости новорожденных, младенческих слов, почивших стыдливо в душе.

Признание термина лишь техническим средством науки не имеющим никакого иного значения, показывает наглядно: рассудочный смысл облетел; он — невнятица шорохов:

Роняет лес багряный свой убор.

Смысл «п о н я т и й н о й» жизни мысли окончен: он — мертвый; г л о с с о л а - л и я же футуристических звуков — срывание плода древа слов, древа смыслов для корыстного, плотоядного поядения материи звука; всякий плод — оболочка: в плоде живет семя; под оболочкой из внутренней музыки скрыты жесты и мимики юных смыслов грядущего, мудрого древа; и вот музыку, мимику, жесты нам следует укрепить в плодородной земле т и ш и н ы; и тогда лишь подымется с л о в о — воистину новое слово поэзии. Внем по-новому соединятся три смысла: мифологический, логический, звуковой — в новое раскрытие Мудрости.

Ааронов Жезл — процветет.

Комментарии (В. Фещенко)

¹ Печатается по изданию: Скифы: Сборник 1-й. Пг., 1917. С. 155–212 (в современной орфографии, но с сохранением оригинальной пунктуации и с исправлением некоторых опечаток, возникших в первой публикации). В наших комментариях отражены некоторые нюансы работы А. Белого над текстом трактата. В частности, приводятся фрагменты текста, зачеркнутые автором при написании автографа или не вошедшие в «скифскую» публикацию (сверено нами по рукописи, хранящейся в фонде Андрея Белого в НИОР РГБ). Трактату «Жезл Аарона» предшествовала лекция Белого с одноименным названием. Вот как выглядел план-содержание лекции, запечатленный в рукописи: «Слово. Корень и смысл. Грамматика и логика. Поэтика и этика. Слово живое и немое. Поэт и слово (Баратынский, Тютчев, Пушкин). Цвет слова. Звук слова. Теория худож.<естественного> творчества взятая относительно слова. Теория восхождения слова (Прорастание слова смысловыми цветами. Символизм). Теория нисхождения (обрастание слова землею: реализм). Звуки слов прорастают как Жезл Аарона. (Корни слов. Цвета слов. Пчелы и черви.) Прорастанье в них «Я» поэта. Ганимед и Орел (Сущность...<неясное слово>). Поэт и его тень. Трагедия творчества. Имагинация и инспирация слова. Кризис словесной имажинации в свете грядущей инспирации слова». В целом и основном этот план реализовался в опубликованном тексте трактата за исключением нескольких пунктов. Так, о «восхождении» и «нисхождении» слова в тексте упоминаний нет, однако сама идея «прорастания слова» является лейтмотивом произведения. Также напрямую здесь не говорится о «трагедии творчества» и «тени поэта». Этой проблеме Андрей Белый посвятил свою брошюру «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой», изданную в 1911 г. Подробнее о значении этого текста для семиотики и для Авангарда см. во вводной статье к разделу «Русский опыт» (здесь и далее примечания В. Фещенко, кроме особо отмеченных случаев).

² Один из основных лейтмотивов теоретических размышлений Андрея Белого — роль слова в поэзии, проблема составляющих поэтической речи. В ранней статье «Мысль и язык» (см. в наст. изд.) слово рассматривается им с точки зрения его символической функции в художественной речи. На основе потебнианского учения о «внутренней форме слова» Белый возводит свою теорию символизма. Для А. Потебни эстетика слова была связана с теорией образа. Он писал: «Поэзия есть преобразование мысли посредством конкретного образа, выраженного в слове, иначе: она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)». Слово, считал Потебня, есть первообраз и зародыш всей позднейшей мифологии, поэзии и науки. С ним был согласен и Г. Винокур, называя слово основным принципом культурного выражения: «Все культурные образования — литература, искусство, наука и пр. — “все это слово”». Андрей Белый как ведущий теоретик символизма внес огромный вклад как в изучение поэтической речи, так и в практическую разработку художественного слова. На почве его исследований (см. кн.: *Белый А.* Поэзия слова. Пг., 1922) появились впервые языковедческие, литературоведческие и общезстетические работы, в которых по существу рассматривалась проблематика поэтического слова и, шире, художественного языка. Среди них необходимо назвать основные: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921; *Винокур Г.О.* Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925; *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6; *Шпет Г.Г.* Внутренняя форма слова. М., 1927; *Аскольдов С.* Форма и содержание в искусстве слова // Литературная мысль. Л., 1925. Вып. 3; *Бахтин М.М.* Слово в поэзии и слово в прозе // Вопросы литературы. 1972. № 6; *Ларин Б.А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974; *Шмелев Д.Н.* Слово и образ. М., 1964; *Григорьев В.П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М., 1979. Роль, сходную с той, которую сыграл Андрей Белый в переоценке самостоятельной силы слова и его творческих потенций, в западной литературе сыграли С. Малларме, С. Георге, Дж. Джойс и другие.

³ *Аарон* — библейский персонаж Ветхого Завета, брат Моисея, первый верховный жрец (первосвященник) Израиля. По преданию, в один день Господь приказал Моисею взять у каждого начальника племени по жезлу и написать имя каждого на жезле его. Моисей выполнил это указание, написав на одном из жезлов имя Аарона, и положил все жезлы на ночь перед Ковчегом Откровения. На следующий день Моисей вошел в святилище и увидел, что жезл Аарона расцвел — пустил почки, дал цвет и принес миндали. Так всенародно была доказана правомочность Аарона как первосвященника. Именно этот библейский эпизод имеет в виду Андрей Белый, перенося его смысл в сферу поэтического языка. Слово претерпевает в художественном творчестве чудесное преобразование, становясь «словом-жезлом». Вообще, мотив жезла как инструмента, служащего неким высшим, сакральным целям, присутствует во многих мифологиях. Так, в древнегреческой иконографии жезл бога Диониса, называемый «тирсом», изображался в виде палки (или посоха), увитой плющом, листьями винограда и увенчанной сосновой шишкой. В художественной литературе иногда изображается как подобие посоха католического епископа [например, в романе Д.Г. Лоуренса «Жезл Аарона» (1922)]. В православной религии этому соответствует жезл архиерейский — посох или трость особого устройства: сверху змеевидные головы и посреди них крест; у рукояти для украшения привешивается обвивающий его плат (платок), называемый «сулок». Этот жезл означает власть Святого Духа, вручается архиерею как символ его власти для управления своей паствой. Символ железного жезла появляется в любопытном контексте у П.А. Флоренского, там, где он обосновывает житнетворческий характер искусства: «Право на символотворчество принадлежит лишь тому, кто трезвенной мыслью и жезлом железным пасет вторимые образы на жизненных пахитях своего духа. Не виртуозность разработки, но аскетическое трезвение в самом буйстве творческих порывов есть признак истинного творчества» («У водоразделов мысли»). Под данным утверждением, несомненно, подписался бы и Андрей Белый.

⁴ *Эпизод из жизни Будды*. Однажды Сиддхартха Гаутама, которому было уже тридцать пять лет, уселся под большим деревом бо (род смоковницы) вблизи городка Гайя в восточной Индии и дал обет, что не сдвинется с места, пока не разрешит загадку страдания. Сорок девять дней он сидел под деревом. Дружественные боги и духи бежали от него, когда приблизился искуситель Мара, буддийский дьявол. Еще 49 дней провел он в медитации под деревом, а затем отправился в Олений парк близ Бенареса, где нашел пятерых аскетов, с которыми жил в лесу. Им Будда и прочитал свою первую проповедь.

⁵ Здесь А. Белый, по сути, предвосхищает позднейшие «баталии» вокруг понятия Абсурда. Описывая процесс рождения *смысла* из *бессмыслицы* в телесно-мифологических ассоциациях, он невзначай задает тон, развиваемый в дальнейшем поэтами и философами группы «ОБЭРИУ». Непосредственно этой теме посвящены некоторые миниатюры Д. Хармса, а также «чинарские» трактаты «Исследование ужаса» Л. Липавского и «Щель и грань» Я. Друскина. Проблеме «алогичности» мира в литературе Абсурда посвящены недавние монографии: Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002. Буренина О.Д. Символический абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005. Сам А. Белый погружается в эту тематику в своей повести «Котик Летаев».

⁶ *Имагинация, инспирация, интуиция* — термины из антропософской доктрины Р. Штейнера. Среди неопубликованных записей Белого имеется программа курса под названием «Мир, мысль, дух, Слово, ритм в свете новой культуры». В частности, в этом тексте есть указания на три способности человеческого разума: 1) *имагинация*, которая есть «точная фантазия мысли», «текущая представляемость», «мировые мысли как образы»; 2) *инспирация*, как «миры мысленных звуков»; и 3) *интуиция*, которая связана с «миром речи», «ученьем о Логосе». Иначе, «имагинация» — это ступень познания (и одновременно — духовного преображения), на которой понятие предстает в виде образа. При «инспирации» происходит упразднение образов в пользу чисто звуковых ощущений, это стадия преображения чувств. Наконец, посредством «интуиции» мысли и чувства (образы и звуки) соединяются в Слове, Логосе, создающем новый мир. Возможную аналогию этим трем ступеням творческого восхождения можно найти у В. Кандинского, на примере изобразительного искусства выделяющего три различных источника вдохновения: 1) *импрессию*, или «прямое впечатление» от «внешней природы», получающее выражение в рисуночно-живописной форме; 2) *импровизацию*, или бессознательно возникающее «выражение процессов внутреннего характера, т. е. впечатления от «внутренней природы»»; и, наконец, 3) *композицию*, стадию, на которой преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность, и на которой «решающее значение придается всегда не расчету, а чувству» (Кандинский В.О. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 107–108). Об имагинации как методе творческого познания см. в кн.: *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987. О воображении в контексте поэтики стихий см. пенталогию Г. Башляра («Психоанализ огня», «Вода и грезы», «Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения» «Земля и грезы воли», «Земля и грезы о покое» — все выпуски датированы 1940-ми гг.). Любопытно отметить, что Андрея Белого французский философ Башляр причисляет, наряду с Блоком и Есениным, к поэтам земной стихии, что, конечно, далеко не так однозначно.

⁷ *София (премудрость)* — понятие-мифологема античной философии, связанное с представлением о смысловой наполненности и устроенности вещей, в христианской теологии — олицетворенная мудрость. Белый следует в трактовке Софии своему духовному учителю Владимиру Соловьеву, понимавшему ее как вечно женственное начало божества, единство, не противопоставляющее себя множественности, но объемлющее собой все. Соловьев мыслил Софию как нераздельное тождество идеального и материального, как материально осуществленную идею или как идеально преображенную материю. «София» — важнейший символ в русской философской семиотике, см.: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 1914; *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний. М., 1917; *Зеньковский В.* Проблема платонизма и проблема софийности мира // *Путь*. 1939. № 31; *Лосский Вл.* Спор о Софии: Статьи

разных лет. М., 1996; *Аверинцев С.С.* София — Логос: Словарь. 2-е изд. Киев, 2001. А. Белый посвятил этой теме отдельную статью, см.: *Белый А.* О Софии-Премудрости // Новый журнал. 1993. Кн. 190–191. С. 418–427.

⁸ В рукописи зачеркнуто: «форма жизни здесь осуществляется в принципах строения слова; а реальное содержание жизни в звуковом эстетизме».

⁹ *Имяславие* (имеславие, имяславство) — направление в русском православном богословии начала XX века, выдвинувшее в качестве проблемы почитание Имени Божьего. С 1907 года, после выхода в свет книги схимонаха Илариона «На горах Кавказа», шли ожесточенные споры вокруг тезиса, высказанного в этой работе: «Имя Божие есть Сам Бог». В этой идейной борьбе большую роль играли философские представления о природе языка и имени. Сторонниками имяславия были П. Флоренский, С. Булгаков, А. Лосев. У А.Белого и В.И. Иванова понятие имени стало в один ряд с понятием символа, у Г. Шпета — с понятиями явления, смысла и знака. Чисто богословский спор послужил исходным материалом для создания т. н. «философии имени». Из литературы по имяславию и философии имени упомянем: *Антоний (Булатович)*. Апология веры во Имя Божие и Имя Иисус. М., 1913; *Флоренский П.А.* Имеславие как философская предпосылка // Соч.: В 2 т. М., 1990; *Лосев А.Ф.* Философия имени. М., 1927; *Булгаков С.Н.* Философия имени. Париж, 1953; *Философия языка и имени в России* (Материалы круглого стола 25 июня 1997 г.). М., 1997; *Хоружий С.С.* К феноменологии аскезы. М., 1998; *Современная философия языка в России*. М., 1999; *Имяславие: Антология*. М., 2002. В семиотике проблема имени как такового, а также проблема именования имеют довольно богатую традицию. Для Античности характерен взгляд на учение об имени как на учение о сущности. В XV веке, у Николая Кузанского, формируется уже более глубокий взгляд на именование. Допуская, что имя — подлинное имя — всегда одно по отношению к сущности вещи, что оно выражает сущность, он говорит о том, что в частных случаях отдельных словоупотреблений на месте этого Имени появляются множество более или менее случайных именований. Задача философа при этом — через случайность и множественность именований проникнуть к первичному Имени и тем самым к сущности. Здесь — прямой путь к символизму Белого, для которого важен сам Дух Имени, являющийся в поэтическом слове. Имя для Белого — средство магической, духовной номинации: «Процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания» («Магия слов»). В имени нам впервые является смысл, одухотворяющий все внутри и вокруг нас, делающий возможным язык как таковой. Ср. у С. Булгакова: «в тайне именования, которая есть и тайна языка, содержится творческое да будет <...> всякое суждение приводится к субъекту и предикату, онтологической точке и идее-слову-смыслу <...> Слова существуют лишь потому, что есть Слово, и идеи-смыслы суть лишь потому, что существует Идея-Смысл» («Философия имени»). Исключительной смысловой наполненностью обладает имя в поэтике Марселя Пруста: одна из частей романа «По направлению к Свану» носит название «Имена стран: Имя». О поэтике имени в позднем русском авангарде см. работу М. Бологовой «Стратегии чтения романа К. Вагинова «Козлиная песнь» и проблема имени в дискурсе обэриутов» // Критика и семиотика. № 3-4/2001. Имя как объект семиотического изучения рассмотрено в следующих работах: *Рассел Б.* Исследование значения и истины / Пер. с англ. М., 1999; *Уфимцева А.А.* Типы словесных знаков. М., 1974; *Языковая номинация: Общие вопросы*. М., 1977; *Языковая номинация: Виды наименований*. М., 1977; *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.

¹⁰ Данное представление отвечает духу концепции А. Потебни, в соответствии с которой грамматика — гораздо более сложная сфера, чем логика. Вообще, проблема «логической грамматики» имеет довольно богатую историю. Начало ее изучения относится к схоластической науке Средневековья. Затем идея «универсальной грамматики» была возрождена в XVII в. создателями так называемой «Грамматики Пор-Рояля» (философской грамматики). За пересмотр именно этих концепций выступал Потебня, указывая на несовпадение категорий логики с категориями грамматики (см. его текст в

наст. изд.). Однако в XX веке логическое направление в языкознании было реанимировано в трудах Г. Фреге, Б. Рассела, Р. Карнапа, Х. Райхенбаха и др. Всеми перечисленными авторами язык изучался в логическом аспекте. Своеобразным манифестом этого подхода считается «Логико-философский трактат» Л. Витгенштейна. Среди литературы по этому вопросу необходимо упомянуть: *Линцбах Я.* Принципы философского языка: Опыт точного языкознания. Пг., 1916; *Панфилов В.З.* Грамматика и логика. М.—Л., 1963; *Степанов Ю.С.* Имена. Предикаты. Предложения. М., 1981.

¹¹ *Футуризм* — авангардистское направление в европейском искусстве 1910–1920-х гг., преимущественно в России и Италии. А. Белый расширяет это понятие до любых крайних проявлений поэтического слова, «заумного языка» в современном ему культурном мире. Постоянно полемизируя с радикально настроенными будетлянами (Крученых, Бурлюком, Каменским), он, однако, симпатизировал им в том, что они «идут до конца» в словесных экспериментах. Описывая отличие своей тактики от тактики «будущников», Белый писал в своих мемуарах: «<...> в нашем тогдашнем футуризме надо искать корней к нашим пассаистическим экскурсам и к всевозможным реставрациям; иное “назад” приветствовали мы, как “вперед” из нашей тогдашней тактики обходного движения». Этот «обход» совершался через самые глубокие пласты языка, затрагивая все его уровни, в том числе и фонетический. Это обстоятельство даже позволило Бердяеву аттестовать «Петербург» как «произведение футуристическое», а Ф. Степуну констатировать: «А. Белый — единственный настоящий русский футурист». Несомненно и влияние «эстетического эксперимента» Белого на поэтов-футуристов (см.: *Иванов Вяч.Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988) О футуризме собственно см. *Тастевен Г.* Футуризм: На пути к новому символизму / С приложением перевода главных футуристских манифестов Маринетти. М., 1914; *Якобсон Р.* Футуризм // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 414–417; *Винокур Г.О.* Футуристы — строители языка // ЛЕФ: Журнал левого фронта искусств. 1923. № 1. Март; *Горлов Н.* Футуризм и революция: Поэзия футуристов. М. [1924]; Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен, 1967; Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Верн, 1991; *Марков В.Ф.* История русского футуризма / Пер. с англ. СПб., 2000; *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3-х тт. Т. 1: Боевое десятилетие. СПб., 1996. Т. 2: Футуристическая революция 1917–1921 [в 2-х книгах], М., 2003; Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999; *Бобринская Е.А.* Футуризм. М., 2000.

¹² Чаяниям А. Белого о «теории живого слова», свободной от «абстракционизма» грамматики и логики, отвечали размышления Г. Шпета по поводу несостоятельности логических формул перед лицом «текущего смысла»: «Определение, деление, включение — не движение, а сами результаты не формообразования, а формулы. Они постигаются нами через то же конципирование, а не через понимание и уразумение. Они — мертвенны и схематичны, — препараты, а не жизненные силы. Чтобы ожить, они должны заговорить; наполниться текучим смыслом. А для этого они сами должны быть приведены в движение, в самом ходе которого мы только и можем уловить их подлинные *динамические* законы, как законы *конкретного* образования понятий. Упомянутые формулы — только запечатление результатов, а законы образования, совершения, процесса, как и законы образования понятий, составляющих в своих формальных качествах содержание формул, суть чисто *диалектические* формы движущегося и движением определяемого смысла, смысла на ходу, в живом разговоре. Речь идет уже не о генезисе и не о функциях психофизического прибора, называемого человеком или субъектом, а об объективном ходе вещей, дней и дел, претворяющемся в науку, искусство, практику» (*Шпет Г.Г.* Психология социального бытия. М.: Воронеж, 1996. С. 150). Только *живое* движение значений и смыслов характеризует, по Шпету, культурное языковое сознание: «Здесь должна быть твоя онтология, онтология динамического предмета, где течет не только содержание, но где сами формы живут, меняются, тоскуют и текут. Содержание языкового предмета — живой смысл — течет и осуществляется в живых, творимых и осуществляющих формах» (Указ. соч. С. 81–82)

¹³ Далее в автографе следует зачеркнутый фрагмент: «и в сложении этом антиномия “Грамматика — Логика” переходит в новую антиномию: “Поэтика — Этика”». Упомянутая здесь «новая антиномия» подробно раскрывается в лекции, предшествовавшей написанию трактата.

¹⁴ «Мифу о слове» у А. Белого посвящены некоторые главы книги: Юрьева В. Творимый космос у Андрея Белого. СПб., 2000. Отсылаем также к нашей статье: Феценко-Такович В.В. «Миф о слове»: Языковой эксперимент в творчестве А. Белого (1910–1930 гг.) // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. М., 2002. С. 90–147.

¹⁵ *Гермес* — в греческой мифологии вестник богов, бог торговли, покровитель путников, проводник душ умерших. Гермес — сын Зевса и Майи, посредник между жизнью и смертью, между богами и людьми. Согласно мифу, случайно (ибо все случайные находки посылаются Гермесом) найдя черепаху, Гермес впервые изготовил из ее панциря семиструнную лиру и пел под ее аккомпанемент. Аполлон уговорил его отдать ему лиру в обмен на коров. В придачу Гермес вручил Аполлону свирель, за что получил золотой жезл и был им научен искусству гадания. В период поздней Античности возник образ Гермеса-Трисмегиста («трижды величайшего») в связи с близостью Гермеса к потустороннему миру; с этим образом связывались оккультные науки и так называемые герметические (тайные, сокрытые) сочинения. Все переплетения этого мифологического сюжета встроены в учение о слове Белого.

¹⁶ *Зелинский Фаддей Францевич* (1859–1944) — филолог-классик, профессор Петербургского университета, поэт-переводчик. В кн. «Цицерон в истории европейской культуры» (1896), «Древнегреческая религия» (1918), «Из жизни идей» (т. 1–4, 1905–22) выступал как интерпретатор и популяризатор античной культуры. Переводил Овидия и Софокла. В 1922 эмигрировал из России, преподавал в Польше; после 1939 г. жил в Германии.

¹⁷ *Логос* — понятие античной философии и христианского богословия, обозначавшее разумный принцип, управляющий миром, и Бога-Сына, второе лицо Троицы. Стоики, а также Филон Александрийский, различали внутренний логос (λόγος ἐνδιάθετος) и внешний (проφορικός), который одновременно равен и неравен внутреннему. Бог, как пишет Филон, содержит в себе свой внутренний логос как разум и замысел мира, но также излучает логос вовне, творя и одушевляя им мир, что согласуется с образом библейского Бога, который творит мир словом. В философии XX века помимо русских религиозных философов (Соловьева, Флоренского, Карсавина, Эрна) теме логоса уделяет внимание К. Рапер, трактующий человека как «слушателя Слова», а также герменевтика (в лице Хайдеггера). В 1910–1914 гг. в Москве выходил журнал «Логос», печатавший статьи зарубежных (Риккерт, Гуссерль, Фосслер, Кроче, Гартман) и русских (Яковенко, Степун, Н. Лосский, Эрн, А. Белый) мыслителей. В 1930-е годы в одном из номеров парижского журнала *transition* была опубликована подборка статей на тему «Лаборатория мистического логоса». Среди вопросов, затронутых авторами статей, были проблемы языка и личности, имени и вещи, символа и слова (см. в настоящем издании вступительную статью к англо-американскому блоку). О Логосе вообще см.: Муретов М.Д. Учение о логосе у Филона Александрийского и Иоанна Богослова в связи с предшествовавшим историческим развитием идеи логоса в греческой философии и иудейской теософии. М., 1885; Эрн В.Ф. Борьба за Логос. М., 1911; Трубецкой С.Н. Учение о Логосе в его истории: Сочинения. М., 1994.

¹⁸ О роли *термина* в истории мысли и о «термино-творчестве», как «зиздущей и скрепляющей силе в развитии мысли» писал П.А. Флоренский в разделе под названием «Термин» своего цикла «У водоразделов мысли». Согласно его толкованию, термин является «словесным орудием» творческого познания: «Термин — сжатое описание. В нем неподвижность и устойчивость, но в нем же и биение мысли и бесконечность». Понимание Флоренским (и А. Бельм) философского термина предвосхищает позднейшее понимание «концепта»: «История термина есть ряд творческих усилий мысли, наслающейся себе вокруг основного ядра все новые препятствия, чтобы, сконцентрировав себя, приобрести новую силу и новую свободу» (Флоренский П.А., священник. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 212, 209). Из современной литературы по этому вопросу

см.: Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. Т. 1; Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997; Колесов В.В. Философия русского слова. СПб., 2002.

¹⁹ Из стихотворения А.А. Фета «Забудь меня, безумец иступленный» (1855).

²⁰ Из стихотворения А. Белого «Мой друг» (1908).

²¹ Из стихотворения А.С. Пушкина «Вакхическая песнь» (1825).

²² Мотив рождения «слова из музыки» не просто сквозной — *сквозящий* в поэтике А. Белого, равно как и в поэтике Авангарда в целом. Ему отведен специальный фрагмент настоящего издания см. ниже — «Звуколюди». О музыкальных идеях А. Белого и других деятелей русской поэзии XX в. см.: Гервер Л.А. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.

Более обширный временной период — от Античности до современного авангарда — освещается в сборнике: Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций. М., 2002, а также в монографии: Махов А.Е. *Musica literata*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

²³ *Герменей* — от древнегреч. ἑρμηνεία — «дар слова», «дар толкования». Понимание смысла и интерпретация текста стали предметом особой науки — герменевтики. Классическая герменевтика уходит своими корнями в систематику древнегреческих исследований, когда интерпретация и критика были связаны с толкованием произведений Гомера и других поэтов. Основоположителем современной герменевтики считается немецкий ученый Ф.Д.Э. Шлейермахер, автор трактата «Герменевтика» (изд. 1838). В XX веке герменевтический метод был развит В. Дильтеем, который предложил в эссе «Происхождение герменевтики» (1908) теорию понимания как интуитивного самопостижения, являющегося основой всякого человеческого знания. Для постижения «внутренней реальности», духовной жизни Дильтей предлагал систематическое упорядоченное понимание относительно постоянных «выражений жизни» — интерпретацию. Важным этапом в современном развитии герменевтики стал выход книги Х.Г. Гадамера «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» (1960). Среди современных Андрею Белому русских подходов к герменевтической тематике можно выделить учение о понимании В. Розанова («О понимании: Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания», 1885), разработку «культурной герменевтики мифа» Вяч. Ивановым («Дионис и прадоникиство. Баку, 1923»), исследование Г. Шпета «Герменевтика и ее проблемы» (опубликовано посмертно в сборниках «Контекст» за 1989–1992 гг.). Информацию о развитии и сущности герменевтического метода можно почерпнуть из следующей литературы: Герменевтика: История и современность. М., 1985; Hirsch E.D. *The aims of interpretation*. Chicago; L., 1976; Wilson B.A. *About Interpretation. From Plato to Dilthey. A Hermeneutic Anthology*. New York et al. 1989; Hermeneutics and the Human Sciences. Cambridge, 1981; Седакова О. Гермес: Невидимая сторона классики // Континент, 2002, № 114.

²⁴ В автографе лекции «Жезл Аарона» — остроумное добавление: «<...> Филолог представляется нам огородником, культивирующим корни слов, превращаемых им в грамматические редиски, морковки: редиска есть radix; питаясь словом зарывается он в подсознание; оттого-то смысл его слова не процветает идеями» (Ф. 25, к.3, ед. хр. 9, л.35). Radix (лат.) — корень; редис.

²⁵ «Парнас» (фр. Parnasse) — французская литературная группа второй половины XIX в.: Ш. Леконт де Лиль, Ж.М. Эредиа, Ф.А. Сюлли-Прюдом и др. (название утвердилось в 1866 г., после выхода их сборника «Современный Парнас»); декларировала «искусство для искусства», «бесстрастную» поэзию прекрасных форм, изысканность поэтического языка. К концу 1880-х эстетика «парнасцев» уступила место новым течениям и веяниям, в частности символизму. Об этом см.: Martino P. *Parnasse et symbolisme*. 1850–1900. P., 1970.

²⁶ В рукописи на этом месте зачеркнутый фрагмент: «соединение содержания с формою понимаю я соединением душ и тел в духе, безгласного и гласимого во „внут-

реннем *возгласе*»; этот внутренний возглас есть «Голос Безмолвия», о котором повествует внутренний путь».

²⁷ Аналогия между *миром поэзии* и *органическим миром*, очевидно, навяена А. Белому студиями Гете. П. Флоренский уподобляет фонему — скелету, костяку; морфему — мягким тканям; «трепетную» же семему — подвижной душе. Слово — «воздушный организм, сотканный звуковыми волнами», «слово есть самозамкнутый мирок, организм, имеющий тонкую структуру, сложное, тесно сплоченное, строение» («Магичность слова»). Органическая метафора, используемая Белым и Флоренским для описания поэтических явлений, непосредственным образом восходит к представлениям В. фон Гумбольдта о языке как живой, развивающейся системе. Ср.: «Поскольку последний [т. е. язык. — В. Ф.], находясь в непосредственной взаимосвязи с духовными силами, представляет совершенно устроенный организм, в нем можно различать не только отдельные части, но и законы языковой практики, или, лучше бы сказать, направления и тенденции языковой практики. Если провести аналогию с устройством тела, то последнее можно сравнить с физиологическими законами, научное рассмотрение которых также существенно отличается от расчлененного описания отдельных частей» (*Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию*. М., 1984. С. 109). Г. Шпет, отталкивавшийся, как и А. Белый, от «энергийной» теории языка Гумбольдта, почти буквально вторит тексту «Жезла Аарона»: «В структуре слова его содержание, смысл, принципиально занимает совсем особое место в сравнении с другими членами структуры. Смысл неотделим, если воспользоваться уподоблением этой структуры строению и сложению организма, от прочих членов, как отделимы костяк, мышечная система и проч.». Он скорее напоминает наполнение кровеносной системы, он — питание, разносимое по всему организму, делающее возможной и нормальную деятельность его мозга-логики, и радостную — его поэтических органов чувств. С другой стороны, сысловое содержание можно уподобить той материи, которая заполняет собою пространства, из вращательного движения которой вокруг собственного центра тяжести и от конденсации которо складываются в систему хаотические туманности. Живой словарь языка — хаос, и значение изолированных слов — всегда только обрывки мысли, неопределенные туманности. Только распределяясь по тем многочисленным формам, о которых до сих пор была речь, смысл приобретает целесообразное органическое бытие (*Шпет Г. Г. Сочинения*. М., 1989. С. 416–417). О. Мандельштам также предлагал рассматривать словесные представления по аналогии с органами человека, «совершенно также точно, как печень, сердце». По мысли Мандельштама, «в применении к слову такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики не законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего сближения организма, обладающей почти всеми чертами биологической науки» («Слово и культура»).

Наконец, уместно вспомнить здесь теорию В. Вейдле («Эмбриология поэзии», «Биология искусства»), являющую собой такую «органическую поэтику» в разработанном виде.

²⁸ Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Святая ночь на небосклон взошла...» (1850).

²⁹ *Пифии* — жрицы-прорицательницы в храме Аполлона в Дельфах. При храме состояла целая коллегия пророков и толкователей, которые облакали неясные восклицания пифий в стихотворную форму.

³⁰ Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять...» (1866).

³¹ Из юношеской редакции пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». В позднейшей редакции (1830) — «Я понять тебя хочу / Смысла я в тебе ищу».

³² *Потебня Александр Афанасьевич* (1835–1891) — русский (по трактовке, принятой на Украине, украинский; его имя носит Институт языкознания (мовознавства) АН Украины в Киеве) языковед, литературовед, философ, первый крупный теоретик лингвистики в России. Потебня известен своей теорией внутренней формы слова, в которой конкретизировал идеи В. фон Гумбольдта. Внутренняя форма слова — это его «ближайшее этимологическое значение», осознаваемое носителями языка (например,

у слова *стол* сохраняется образная связь со *стлать*); благодаря внутренней форме слово может приобретать новые значения через метафору. Одним из первых в России Потебня изучал проблемы поэтического языка в связи с мышлением, ставил вопрос об искусстве как особом способе познания мира. Основные работы: *Мысль и язык* (1862), *Заметки о малорусском наречии* (1870), *Из записок по русской грамматике* (докторская диссертация, 1874), *Из истории звуков русского языка* (1880–1886), *Язык и народность* (1895, посмертно), *Из записок по теории словесности* (1905, посмертно). А. Белый считал Потебню «революционным» мыслителем, равным по рангу Ф. Ницше. В статье «Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни)», напечатанной в сборнике «Логос». Кн. 2. М., 1910, Белый обосновывает значимость потебнианской теории языка для собственного учения о символизме (см. репринт этой статьи в наст. издании).

³³ Из стихотворения Тютчева «Silentium!».

³⁴ Из стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» (1826).

³⁵ *Парки* — бормочущие богини судьбы, произносящие темные, но действенные речи. Мотив косноязычных парок словно витает в воздухе в 1910-х гг., преодолевая пространства: в 1917 году в Париже выходит знаменитая поэма П. Валери «Юная Парка» — по определению французской критики, «самая темная поэма всей французской поэзии». Сам П. Валери дает следующее толкование этой «темнотности»: «Эта поэма — сновидение, которое может вместить в себя все ритмы, движения и неожиданности сна. В этом сновидении действующее лицо и одновременно тема — самосознающее сознание. Вообразите себе, будто вы просыпаетесь посреди ночи, и ваша жизнь вдруг оживает и начинает говорить сама с собой... Чувственность, воспоминания, пейзажи, эмоции, ощущения в собственном теле, глубины памяти и света или где-то виденные небеса и т. д. Процесс без начала и без конца, имеющий только завязи, я превратил в монолог, которому предпослал еще до того, как начал писать, столь же суровые формальные основания, сколь свободным является его содержание». Нельзя не заметить, что такие же творческие настроения преобладают и у Андрея Белого как в тексте «Жезла Аарона», так и во всех его творениях (начиная от «Петербурга» как «мозговой игры» и заканчивая «Душой самосознающей»).

³⁶ По поводу данного экскурса в поэзию Пушкина и Тютчева высказался В.Иванов в рецензии на «Жезл Аарона». Признавая, что его собственные воззрения на характер творчества обоих поэтов в основе своей отличаются от таковых Андрея Белого, Иванов объясняет: «Существенным кажется нам, что логизм Пушкина в процессе творчества был трансцендентен творческой личности, логизм же Тютчева, — ибо мы утверждаем таковой, — ей имманентен. Тютчев ищет осветить мир своим интуитивным мышлением. Пушкин мыслит самим миром, т. е. логизмом идей, воплотившихся в вещах. <...> Вещи берет он «эйдетически», как теперь говорят, — неизменно выявляя в них идею, как прообраз. <...> Отсюда же и кристалличность Пушкина, свобода его изображения от субъективных апперцепций, чистая, неокрашенно-отчетливая контурность вызываемых им эфирных образов. <...> Пушкин — «имяславец». Его имена (и косвенно — его переименования, метонимии) суть живые энергии самих идей». Сознательное Я Тютчева, по мнению Иванова, «погружено в данность подлежащего осмыслению мира. Везде, где он встречается субстрат этой данности, он преображает ее в миф, или в символ своего внутреннего логизма. <...> Тютчев — удивляющийся поэт, как удивлялся на вещи, на загадочную замкнутость их души и на нераскрытый человеческому сознанию смысл их жеста, человек-мифотворец древнейших времен, для которого пра-миф был равносителен открытию и ответу на одну из очередных космических загадок. Пушкин не удивляется, он метко схватывает сущности и право их именует, они же сами непосредственно являют, в ответ на правое их именование, свою связь и смысл — до некой запевной черты, когда именование прекращается, потому что за нею — область немоты, где сущности говорят уже не живым, а «мертвым языком о тайнах вечности и гроба»». («О новейших творческих исканиях в области художественного света»).

³⁷ Из поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» (1833).

³⁸ О таком «слове звука» писал и В.И. Иванов в статье «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1930): «Ряд отдельных стихотворений и формально замкнутых мелических эпизодов, составляющих части более обширных композиций, сводятся у Пушкина к некоему единству господствующего звуко сочетания, явно имеющего для поэта <...> символическую значимость. Их расцвет в слове есть раскрытие в процессе творчества единого звукового ядра, подобно сгустку языковой материи в туманности, долженствующей преобразоваться в многочисленное и одаренное самобытной жизнью тело. О символической природе звукового ядра можно говорить потому, что оно уже заключает в себе и коренной звукообраз как морфологический принцип целостного творения» (Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. IV. Брюссель, 1979. С. 345). Описанный Белым и Ивановым коренной звукообраз, пронизывающий собой все произведения Пушкина и определяющий все тематические вариации поэта, напоминает тот «внутренний образ», осязаемый слухом поэта, или «звучащий слепок формы», о котором высказывался Осип Мандельштам.

³⁹ Из стихотворения А.С. Пушкина «19 октября» (1825).

⁴⁰ Клюев Николай Алексеевич (1884–1937) — русский поэт. Родился 10 (22) октября 1884 в с. Коштуг Вышегородского уезда Олонецкой губ. в крестьянской старообрядческой семье традиционн крепкого морального закала. Учился в церковно-приходской школе, много занимался самообразованием. В 16 лет, надев на себя вериги, ушел «спасаться» в Соловки, затем подвизался в роли псалмопевца Давида в раскольничьем «корабле». Странствия по России, участие в движении сектантов, носившем в те годы отчетливый характер социальной оппозиционности, во многом определили творчество Клюева. О связях Клюева с Белым см.: *Субботин С.И.* Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988 (в частности, в отношении самого «Жезла Аарона»).

⁴¹ Из цикла стихотворений Н.А. Клюева «Земля и железо» (1917).

⁴² Из того же цикла.

⁴³ Из стихотворения А.А. Блока «Мы — живем в старинной келье...» (1902).

⁴⁴ Из стихотворения З.Н. Гиппиус «Свет» (1915).

⁴⁵ Коген Герман (1842–1918): немецкий философ, основоположник Марбургской школы неокантианства. В поисках внутреннего самообоснования знания ввел понятие «первоначала» (универсального творческого принципа, спонтанно продуцирующего научное знание).

⁴⁶ Крученых Алексей Елисеевич (1886–1968) — русский поэт, один из главных деятелей русского авангарда, член группы «Гилея», соавтор известных манифестов «Пощечина общественному вкусу», «Слово как таковое» (оба — 1913 г.). Работа в сфере алогичной поэзии в 1913 привела его к разработке принципов заумной поэзии («зауми») — т. е. поэзии, написанной «на собственном языке», выходящем за пределы логики, разума и состоящей из «неведомых слов». Языком «зауми» были обрывки слов, окончания, графические и фонетические сочетания. Классическим примером «зауми» стало стихотворение Крученых *Дыр бул щыл*. Крученых был автором оригинальных филологических исследований: «Выпыт любви Тургенева», «Черт и речетворцы», «Стихи Маяковского. Выпыт», «Сдвигология русского стиха», «Фонетика театра». Крученых зачастую рассматривался как крайний представитель беспредметного словотворчества. Именно в таком качестве он рассматривается здесь Белым, так же как и П. Флоренским в «Антиномиях слова» и другими. О нем см.: *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец. М., 1991; *Харджиев Н.И.* Судьба Крученых // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. I; *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001

⁴⁷ Из цикла стихотворений Н.А. Клюева «Земля и железо» (1917).

⁴⁸ Из того же цикла.

⁴⁹ Из того же цикла.

⁵⁰ Из того же цикла.

⁵¹ Из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Молитва» (1839).

⁵² Из цикла стихотворений Н.А. Клюева «Земля и железо» (1917).

⁵³ Из того же цикла.

⁵⁴ Из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Бородино» (1837).

⁵⁵ Из цикла стихотворений Н.А. Клюева «Земля и железо» (1917).

⁵⁶ Концепт *ритма* — едва ли не основной во всей поэтике Андрея Белого. Начиная от «симфонических» опытов начала 1900-х гг. и ритмических штудий 1910-х гг. и заканчивая фундаментальными исследованиями «Ритм как диалектика» и «Мастерство Гоголя», Белый неукоснительно созидает свою оригинальную концепцию Ритма (Пожалуй, лучшее представление о ней можно почерпнуть из автобиографического опуса самого Белого «Как я стал символистом...») При этом понятие Ритма у него не ограничивается строго стиховедческими рамками, захватывая самые разные концептуальные поля: музыкальное, эстетическое, философское, биологическое, математическое, религиозное, житиетворческое и т. д. Его исканиям в этих направлениях отвечало многообразие подходов и осмыслений Ритма, существовавших в первой трети XX в. В той или иной степени и в том или ином ракурсе о Ритме шла речь в следующей литературе того периода: *Спенсер Г.* Основные начала / Пер. Н.С. Тютчева. Киев; СПб.; Харьков, 1903; *Мережковский К.С.* Универсальный ритм как основа новой концепции Вселенной <1920> // *Золотоносов М.Н.* Братья Мережковские. Книга 1. Отщепеніс Серебряного века. М., 2003; *Пэрна К.* Ритм жизни и творчества. М., 1925; *Сабангев А.* Ритм // Мелос. Книги о музыке. Кн. 1. СПб., 1917; *Зелинский Ф.* Ритмика и психология художественной речи // Мысль. Журн. Петерб. Философ общ., № 2, 1922; *Бахтин М.М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве <1924> // Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003; *Брик О.М.* Ритм и синтаксис // Новый леф. № 3–6, 1927; *Недоброво Н.В.* Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. 1912. № 2; *Бобров С.* Две статьи по ритму // С. Бобров. Записки стихотворца. М., 1916; *Томашевский Б.* Проблема стихотворного ритма // Литературная мысль: Альманах. Вып. II. Пг., 1923.

⁵⁷ В 1910-м г. А. Белый руководил работой Ритмического кружка.

⁵⁸ Из стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» (1826).

⁵⁹ Из стихотворения Ф.И. Тютчева «Фонтан» (1836).

⁶⁰ *Яковенко Борис Валентинович* (1884–1949) — философ, публицист, историк русской мысли. Автор статей по истории европейской философии, а также книг «Философия большевизма» (1921), «Очерки русской философии» (1922), «Философия у русских. Опыт истории русской философии» (на ит. языке, 1925–1927). В своих сочинениях выступал как оппонент религиозной философии русского духовного ренессанса, защитник философии как научной дисциплины, содержание которой свободно от действия каких-либо внефилософских мотивов.

⁶¹ Из стихотворения А.Е. Крученых «Дыр бул щыл...» (1912).

⁶² *Гуссерль Эдмунд* (1859–1938) — немецкий философ, основатель феноменологии как философского движения. Благодаря преподавательской деятельности и многочисленным работам оказал значительное влияние на философию в Германии и многих других странах, в частности на возникновение и развитие экзистенциализма. В России традиция Гуссерля была продолжена Г.Г. Шпетом.