



ЯЗЫК  
СЕМИОТИКА  
КУЛЬТУРА



# ЕВРАЗИЙСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Звук, слово,  
образ

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ



ЯЗЫК  
СЕМИОТИКА  
КУЛЬТУРА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
НАУЧНЫЙ СОВЕТ «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»  
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. М. В. ЛОМОНОСОВА  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
ЕВРАЗИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ УНИВЕРСИТЕТОВ

# ЕВРАЗИЙСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Звук, слово, образ



*Ответственный редактор*  
*Вяч. Вс. Иванов*



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2003

ББК 81.2Р  
Е 24

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
*Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова*

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
*Российского фонда фундаментальных исследований*  
(РФФИ)

проект № 02-06-87057



Е 24      Евразийское пространство: Звук, слово, образ / Рос. акад. наук. Научный совет «История мировой культуры»; Ин-т мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова; Евразийская ассоциация университетов; Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов; Сост. Л. О. Зайonc, Т. В. Цивьян. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 584 с.: ил. — (Язык. Семиотика. Культура).

ISSN 1727-1630

ISBN 5-94457-137-3

Этот многоликий по материалу и составу участников сборник посвящен изучению широкого спектра гуманитарных проблем, объединенных представлением о *пространстве* и его образе в культуре. Основное место занимает тема *евразийского пространства*, восходящая к философским идеям Н. С. Трубецкого и его единомышленников — идеям, нашедшим свое экспериментальное воплощение в музыкальной и поэтической культуре русского авангарда. Своеобразный научный эксперимент ставят в свою очередь, и авторы сборника, выводя анализ проблемы на стык естественных и гуманитарных наук — от акустики до семиотики, рассматривая соотношение *звука* и *пространства* как особым образом организованный и «привязанный к месту» фрагмент ноосферы.

Представленный в сборнике материал вызовет несомненный интерес у широкого круга специалистов — от антропологов и фольклористов до филологов, культурологов и музыковедов.

81.2Р

*На переплете изображение барельефной бляхи в виде трех голов лося. Украшение конской сбруи. VI в. до н. э. Алтай. 1-й Туэтинский курган*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshchev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G•E•C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavie@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G•E•C GAD.

ISBN 5-94457-137-3

© Авторы, 2003

## Содержание

От составителей.....	9
----------------------	---

### Фольклор и мифология

<i>Вяч. Вс. Иванов</i>	
Евразийские эпические мифологические мотивы .....	13
<i>С. Ginzburg</i>	
On the Eurasian Roots of the Witches' Sabbath Stereotype.....	54
<i>Е. Г. Рабинович</i>	
Незримая граница .....	64
<i>Я. В. Васильков</i>	
Домаурийское искусство Индии в курганах Южной Сибири: идентификация сюжета на зеркале из могильника Рогозиха-1 .....	84
<i>С. Ю. Неклюдов</i>	
Специфика слова и текста в устной традиции .....	108
<i>А. К. Байбури</i>	
Окно в звуковом пространстве .....	120
<i>Е. С. Новик</i>	
Мифологические представления о голосе в фольклоре и верованиях народов Сибири .....	134
<i>Н. Б. Вахтин</i>	
О значении звука в сказочном тексте .....	157
<i>В. Л. Кляус</i>	
Этномузыкальные и заговорно-заклинательные традиции Забайкалья в дискурсе восприятия и оценок.....	170

### Литература

<i>В. Н. Топоров</i>	
О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской» перспективе .....	181

<i>М. Л. Спивак</i>	
Звукообразы Невидимого града (Андрей Белый в работе над трилогией «Восток или Запад») .....	226
<i>В. Вестстейн</i>	
Трубецкой и Хлебников .....	237
<i>В. П. Григорьев</i>	
Славь / немь, Восток / Запад, «зангезийство» / ? (три оппозиции в идеостиле В. Хлебникова) .....	249
<i>Х. Баран, А. Е. Парние</i>	
«Анабасис» Велимира Хлебникова: Заметки к теме .....	267
<i>А. Е. Парние</i>	
«Евразийские» контексты Хлебникова: от «калмыцкого мифа» к мифу о «единой Азии» .....	299
<i>Л. Л. Гервер</i>	
Движение «от» — «в» в поэме Хлебникова «И вот зеленое ущелие Зоргама...» .....	345
<i>Н. Н. Перцова</i>	
Куда идет слон из стихотворения В. Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» .....	359
<i>М. И. Шапир</i>	
Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама .....	371
<i>Ф. Двнятин</i>	
Заумный Щерба: к поэтике фразы про глокую куздру .....	383

## Музыка

<i>И. И. Земцовекий</i>	
Звучащее пространство Евразии: (Предварительные тезисы к проблеме) .....	397
<i>I. Reznikoff</i>	
On the Notion of Eurasian Music .....	409
<i>В. Л. Марченков</i>	
Монофония, полифония и личность: мечта о русском многоголосье .....	415
<i>А. Л. Бретаницкая</i>	
Петр Сувчинский и проблема Времени и Пространства в контексте художественной и философской мысли XX века .....	435

---

<i>П. Сувчинский</i>	
Понятие времени и Музыка: (Размышления о типологии музыкального творчества) (пер. с фр. Т. В. Цивьян).....	471
<i>И. Г. Вишневецкий</i>	
Из эстетики и практики музыкального евразийства.....	482
<i>М. Ланглебен</i>	
Русская речь и русский стих в мелодиях С. С. Прокофьева .....	549

## От составителей

Темой *текст пространства — пространство текста* мы занимались в течение трех лет<sup>1</sup>. Одним из ее ответвлений и явился фрагмент: *евразийское пространство — евразийский текст*; этому была посвящена специальная конференция<sup>2</sup>. Представляемый сборник основан на том, что прозвучало на конференции, но в строгом смысле не является публикацией докладов; в частности, он ушел от чистой лингвистики и ностратики (предполагается, что это будет темой отдельной книги) в сторону *образа пространства*.

В этой книге отразилась история и хронология как возникновения нашего интереса к евразийской теме, так и несколько нетрадиционного ее преломления. В истоках лежало обращение к тому фрагменту русской музыкальной культуры начала XX века, который был связан с идеями евразийства (Н. С. Трубецкой и его единомышленники). Взгляды одного из евразийцев, музыковеда П. П. Сувчинского, на возможность приложения этих идей к музыке нашли поддержку и воплощение в творчестве и композиторов с мировым име-

---

<sup>1</sup> Проект был поддержан РФФИ, грант 99-06-80521.

<sup>2</sup> Евразийское пространство: Звук и слово (Москва, 3—6 сентября 2000). Она проходила в Институте культурного наследия им. Д. С. Лихачева Министерства культуры РФ и РАН. В рамках конференции была развернута выставка художественно-фотографических работ С. Ивановой «Эхо — зеркальный мир» и организованы показы этнографических фильмов, посвященных фольклорно-мифологическим традициям Сибири (в частности, уникальная запись шаманского камлания, фильм А. Слапиньша и Е. Новик), и прошли три концерта: исполнителя народной музыки М. Басякова (Екатеринбург), профессора Сорбонны Е. Резникова, исполнившего свои реконструкции древнехристианских песнопений, и ансамбля ударных инструментов под управлением М. Пекарского (Москва), который представил звучание различных экзотических инструментов рассматриваемого ареала. «Художественная часть» была включена в сценарий конференции не как культурная программа, а как экспликация предложенного подхода. К конференции был выпущен сборник тезисов и материалов: Евразийское пространство: Звук и слово. М., 2000. 202 с.



нем (Стравинский, Прокофьев), и менее известных у нас (Лурье, Дукельский). Первоначально наша цель, почти исключительно музыковедческая, была ограничена попыткой понять и выделить «евразийское» в музыке авангардизма. Далее круг тем стал расширяться как бы сам собой: авторская музыка побудила обратиться к музыкальному фольклору на евразийском пространстве. Функции звука в фольклоре (магия звука в терминологическом смысле) привели к мифологии. Темы диктовались евразийским пространством и движением по нему с востока на запад; особое внимание было уделено сибирским традициям и шаманизму. *Звук и музыка* в фольклоре привели к *звучащему слову* — сначала в фольклоре, затем к *слову* в литературе, где звуковая и ритмическая организация художественного текста рассматривалась среди прочего в контексте евразийских идей (Андрей Белый, Хлебников...). Расширение тематики заставило обратиться к идее семиотизации пространства в проекции на разные коды модели мира<sup>3</sup>.

В итоге статьи сборника оказались объединенными прежде всего *звуком* и *пространством*, в данном случае — *евразийским пространством*, которое рассматривалось не столько как территория в собственном смысле слова, сколько как особым образом организованный и «привязанный к месту» фрагмент ноосферы. Тем самым анализ был выведен на стык естественных и гуманитарных наук (от акустики до семиотики) и привел к рассмотрению фундаментальной проблемы: формирование антропоцентричной картины мира (модели мира) *sub specie звука, помещенного в пространство, звука*, последовательно и/или одновременно принимающего разные ипостаси в разных ярусах модели мира. Речь идет о «пути звука»: звук как таковой → музыка как семиотизированный звук → звук как строительный элемент языка / слова → звучащее слово → слово, положенное на музыку → музыка и слово. Сложенное вместе, это образует геопанораму (евразийского) пространства — образ пространства.

---

<sup>3</sup> Более всего в акустическом, но не только.

# **Фольклор и мифология**

Вяч. Вс. Иванов

## Евразийские эпические мифологические мотивы

### 1. Bogatyr

Богатырский сказочный и повествовательный эпос у иранских, тюркских, монгольских и других народов Средней Азии и Кавказа имеет общие черты со славянским, что было показано В. В. Стасовым, Г. Н. Потаниным, Вс. Ф. Миллером, В. М. Жирмунским<sup>1</sup>. Последний, в частности, обосновал заключение о сходстве или почти полном совпадении во всех этих традициях чудесных событий в биографии эпического героя. Для утверждения генетических связей существенна уникальность евразийского эпоса: как заметил Боас<sup>2</sup>, он не имеет прямых аналогий в фольклоре Нового Света.

Эти фольклорные связи отражены и в названии «богатыря», которое в качестве миграционного культурного термина переходило из одной семьи языков Евразии в другую. Оно представляет собой либо — в подавляющем большинстве языков Центральной Евразии — сложное слово, первой частью которого было существительное, восходящее через тюркский к иранскому названию «бога, господина» \**bag/ya-* < индо-иран. \**bhagh-a-* 'доля, даруемая богами', либо (в немногих языках, в частности в одном из вымерших енисейских) само это существительное вне сложения бактрийское ВАГО 'бог, господин'<sup>3</sup>. В согдийском языке соответствующее этому первому слову сложения существительное *βγ* = [bag], звательн. *βγ'* = [bag] и в авестийском<sup>4</sup>, используется и в значении 'господин'<sup>5</sup>. В этом смысле оно часто встречается в качестве вежливого обращения, например в

---

<sup>1</sup> ЖИРМУНСКИЙ 1962: 93—114; 1979: 22—35 (с обзором предшеств. лит.).

<sup>2</sup> BOAS 1940: 496.

<sup>3</sup> ЛИВШИЦ 1976: 167.

<sup>4</sup> BARTHOLOMAE 1979: 921.

<sup>5</sup> Отмечено уже в первой согдийской грамматике ОАУТНЮТ 1914—1923: 16 (§ 18), 58 (§ 65); ВЕНУЕНИСТЕ 1929: 73, 213 (§ 57); 1946: 107.

«Вессантара-джатаке» в прямой речи к царю (198—200, 226), к принцу (949, 951, 956, 958, 1067, 1071), ко льву (1056—1057)<sup>6</sup>, к адресатам в мугских письмах<sup>7</sup> и в титулах, например во многих случаях в согдийской Бугутской надписи<sup>8</sup>. С этим согдийским употреблением соотносится заимствованное др.-тюрк. *baγa* как титул и как часть сложной цепи титулов, в частности у Тоньюкука в его рунической надписи, б<sup>9</sup>. В слове, происходящем из этого тюркского источника, значение ‘богатырь’ обнаруживается в записанном в середине XIX в. тюркском заимствовании<sup>10</sup> *baha* ‘герой, богатырь, сильный’ в вымершем енисейском коттском<sup>11</sup>. Уже Кастрен, которому мы обязаны этими сведениями, сопоставил коттское слово с равнозначным хакасск. *behei*<sup>12</sup>. В последнем скорее всего может отражаться исходная тюркская форма (в конечном счете из согдийского), хотя слово могло бы быть и позднейшим вторичным заимствованием из енисейского в тюркский. По своему значению, по-видимому, оно происходит из миграционного названия «богатыря», но в нем отсутствует вторая его часть, а смысл соответствует всему сложению в остальных языках, где есть это сложное слово.

В них для второй части словосложения исходным можно было бы считать общеиндоевропейское название «мужа, носителя силы, мужественности». В южноанатолийском и греческо-армянском диалектном ареале слово выступает с протетическим *a-* (лув. *annar*<sup>13</sup>: *annari-* ‘могущество, мужественность’, *annar-ummi-* ‘могучий, мужественный’, др.-греч. *ἀνὴρ*, арм. *aur* ‘мужчина’), которому в североанатолийском соответствует *i-* в *innar-*: хет. *innar-aw-atar* ‘сила, мощь, мужественность’, *innar-aw-ant-* ‘сильный, мощный, могучий, наделенный половой силой’. В других индоевропейских диалектах

<sup>6</sup> BENVENISTE 1946: 16, 59, 60, 64—66.

<sup>7</sup> ЛИВШИЦ 1962: 196.

<sup>8</sup> KLJAŠTORNYJ, LIVŠIC 1972: 80, 85—87.

<sup>9</sup> МАЛОВ 1951: 56, 61, 65, 367; НАДЕЛЯЕВ, НОСИЛОВ, ТЕНИШЕВ, ЩЕРБАК 1969: 77 (указано соответствие в согд. *βy*).

<sup>10</sup> О тюркских заимствованиях в коттском см. ТИМОНИНА 1978; 1979; ВЕРНЕР 1990: 275, 278—279.

<sup>11</sup> CASTREN 1858: 223, 241, ВЕРНЕР 1990: 287.

<sup>12</sup> CASTREN 1858: 223; 1857.

<sup>13</sup> Представляется, что эта же южноанатолийская основа содержится и в до сих пор до конца не разъясненном древнем (имперского периода) иероглифич. лув. *anar-as(u)ha-ti* ‘в силе’, хотя (суффиксальное? ср. суффикс *-sha-*?) происхождение второй части слова остается неясным.

начальный гласный (по-видимому, из сочетания ларингального с последующим редуцированным гласным, т. е. \*ə) исчезает: др.-инд. *nar-*; авест. *nar*; алб. *njer* ‘мужчина’. Произведенная от этого слова основа на \*-t- (словосложение в др.-инд. *sū-nṛ-t-ā* ‘жизненная сила’ [с долгим *ū* в начальном слоге, вызванным исчезнувшим ларингальным в начале корня] = др.-ирл. *so-nir-t* ‘сильный’; *ner-t* ‘мужество; войско’; вост.-иранск. хотано-сакск. *Nadaun* < \**nṛ-t-ā-van*; лит. *ner-tėti* ‘сердить’, др.-прусск. *ner-t-ien* ‘гнев’) известна также и в фольклорном и мифологическом употреблении как имя осетинских эпических героев *нартов*, распространившееся по всему Кавказу<sup>14</sup>, и древнегерманских богов: др.-исл. *Njordr*, ср. имя др.-герм. богини *Nerthus*. По предположению Бейли, принятому Винтером<sup>15</sup>, другое иранское слово заимствовано в тохарский; но возможно, осет. *part* ‘эпический герой, один из 100 братьев-нартов’, при метатезе группы \**rt* > *-tr-* и изменении начального слогового \**η* > *a* могла образоваться незасвидетельствованная иранская основа \**atr-* из иранск. \**η* / *n(a)rt-*<sup>16</sup>. Подобной трансформацией исходной формы можно было бы объяснить (при допущении в нем иранского заимствования или же слова неизвестного индоевропейского языка с соответствующими звуковыми изменениями) тохар. *A atär / aträ* ‘герой, богатырь’ (например, о Раме: 11 а 1—2<sup>17</sup>), сложное слово *atra-tampe* ‘об-

<sup>14</sup> О сравнительном изучении этого эпоса см. АБАЕВ 1957; МЕЛЕТИНСКИЙ 1957; 1998: 28—29, 211, 351—355; ДЮМЕЗИЛЬ 1977; ИНАЛ-ИПА 1977.

<sup>15</sup> BAILEY 1975: 35; WINTER 1984: 41. Слабой стороной данного объяснения представляется метатеза, см. о путях развития группы \**-rt-* в иранских диалектах: ОРАНСКИЙ 1979: 186, п. 10. Вероятен поиск третьего неизвестного (неиранского индо-иранского и нетохарского) языка, где эта метатеза могла произойти. Предложенные альтернативные этимологии тохарского слова, в частности та, которая допускает связь с тохар. *A ātāl* ‘мужчина’ < \**H<sub>3</sub>ot-r/lo-* (ADAMS 1999: 81), семантически хуже обоснованы (в них нет таких фольклорных соответствий, как имя нартов), но в качестве параллели можно бы привести иероглиф. лув. *atri* ‘форма, фигура, образ, душа’, ликийск. *atra-* ‘личность’, однако этимология и древний фонетический облик этого южноанатолийского термина остаются неясными (IVANOV 2001: 164, п. 8).

<sup>16</sup> Если милыйск. (ликийск. В) *natri* ‘герой, богатырь’ (значение по Мериджи, см. о возможном переводе милыйского текста CARRUBA 1977: 83, п. 14, с другой этимологией: др.-инд. *netar-* ‘предводитель’) и ликийск. *Natr-*, употребляющееся в трилинге как эквивалент имени Аполлона, заимствованы из иранского, в них мог сохраниться след этой реконструированной формы.

<sup>17</sup> Изд. SIEG, SIEGLING 1921.

ладающий богатырской силой', притяж. *atr-ašši-*, прилагат. *atr-oñci-* 'богатырский'<sup>18</sup>; В *etre* 'герой, богатырь', *etre<sub>n</sub>(/au)ñña maiyuu* 'обладающий богатырской силой'. В сочетании с предшествующим заимствованным словом, по форме и семантике напоминающим согдийское и древнетюркское продолжение иранского \**bag/γ-a-* 'бог, господин', тохарское слово (в одном из центральноазиатских языков, где имелись оба эти компонента) образовало словосложение с первоначальным значением 'господин, герой', которое распространилось по разным «степным» евразийским языкам (в частности, монгольским) в своей тюркизованной форме<sup>19</sup>: *baγ-atur* (> др.-тюрк. *batur* 'герой, богатырь'<sup>20</sup>, откуда самодийск. *madur*<sup>21</sup>), *baγ-adur* (совпадающее по форме перс. *bahādur* вопреки мнению ряда исследователей скорее является само вторичным заимствованием, а не его источником, ср. также тождественное *bahodur* из таджикского в ягнобском, аналогичную форму в пашту и т. п.). Уже в качестве евразийского миграционного термина слово было снова заимствовано в восточноиранский осетинский (скифский): в форме (*Os-*)*baeγatur* оно известно из грузинской хроники *Kartlis Cxovreba*, в Зеленчукской надписи на древнеосетинском языке произведенное от слова имя встречается в форме *Пакаваρ*<sup>22</sup> (с оглушением звонких, типологически близким к тохарскому), а в нартовском эпосе употребляется сходное с тюркским имя непобедимого героя *Bat(y)r-az* (с последним элементом, соответствующим первой части сочетания в грузинской хронике), тогда как еще раз метатезированную форму *qaebatur* сохранил иронский диалект осетинского<sup>23</sup>. Средневековая восточноиранская форма типа раннеосетинской близка к заимствованным восточно- — и более поздним — западнославянским и могла (равно как ее тюркский или монгольский прообраз) послужить источником русск. *богатырь*, украинск. *богатыр*, чешек. *bahatýr*<sup>24</sup>, польск.

<sup>18</sup> SIEG, SIEGLING, SCHULZE 1931: 22, 50, 115, 184, 228—229, 231, 485.

<sup>19</sup> Последнее предположение представляется верным независимо от происхождения тохарского названия «богатыря»: какую бы этимологию этого последнего ни принимать, дальнейшее распространение иранско-тохарского словосложения в тюркизованной форме не подлежит сомнению.

<sup>20</sup> НАДЕЛЯЕВ, НОСИЛОВ, ТЕНИШЕВ, ЩЕРБАК 1969: 77, 89.

<sup>21</sup> CASTREN 1855: 173, 233.

<sup>22</sup> АБАБВ 1949: 262 и сл.

<sup>23</sup> АБАБВ 1949: 85; 1958, I: 245—246; 1973, II: 231, 278.

<sup>24</sup> При всем остроумии попытки вывести вторую часть чешского слова из названия «отца» (греч. *πατήρ*): КНОВЛОСН 1991/1994, от нее приходится

*bohater, bohater*, др.-польск. *bohaterz* ‘могучий воин, эпический герой’. Это языковое соответствие подтверждает общее происхождение давно замеченных аналогичных жанровых черт (в том числе и относящихся к герою песни — богатырю) восточнославянского эпоса (русских былин) и сходных фольклорных композиций тюркских и монгольских сказителей, с одной стороны, осетинского нартовского эпоса и его кавказских ответвлений — с другой.

## 2. Огонь и Солнце, Солнечная лучезарность

Русский сказочный *Царь-Огонь*, который может спалить целое стадо скота<sup>25</sup>, по своему имени соответствует тому активному индоевропейскому названию огня одушевленного рода, к которому восходит лит. *ignis*, лат. *ignis* (в том числе и в сочетании *sacer ignis* ‘священный огонь’), др.-инд. *Agni-* ‘Бог огня’<sup>26</sup>. Носители месопотамского арийского диалекта сделали слово известным и на древнем Ближнем Востоке, где им обозначается Огонь как опасное божество: хеттская формула *<sup>D</sup>A-ak-ni-iš ka-ra-a-pi* ‘Бог Агни съест = убьет’<sup>27</sup>

отказаться. Западнославянские слова заимствованы из восточнославянского: чешское из русского, польского из украинского.

<sup>25</sup> ИВАНОВ, ТОПОРОВ 1974: 39, 177.

<sup>26</sup> Слово может иметь и евразийскую (в смысле Гринберга) ностратическую параллель в эскимосско-алеутском названии огня, но — в отличие от индоевропейского — это последнее обнаруживает след номинализации при сохранении глагола, от которого оно образовано (алеут. *Kignax*’, эским. *ingneq* ‘огонь’: *iki-pa* ‘он зажигает’, нострат. \**Henka-* ‘жечь’, THALBITZER 1945: 71—72; ИВАНОВ 2000а: 12, п. 3.11). Гипотеза Мейе, по которой индоевропейское активное название огня противопоставляется пассивному имени среднего рода на *-r*, может быть уточнена в свете данных таких древних языков, где, как в хеттском, это пассивное слово становится основным обозначением огня, в том числе и обожествляемого. Но при этом сохраняются архаичные сочетания типа хет. *ḫašši paḫḫur paḫš-* ‘в очаге огонь храните’, из которых видно, что огонь этого рода не добывался заново, а поддерживался в очаге (ИВАНОВ 1962) или переносился (KELLERMAN 1987: 217—219, 225). Название «очага» принадлежит к числу архаических индоевропейских терминов, сохранившихся в северно- и южноанатолийском (хет. *ḫašša-*, лид. *aša*, лув. *ḫašša-niti*, ликийск. *aha-*) и итальянском (лат. *ara-*, осск. *aasa-*). Очаг в хеттской традиции сам обожествлялся. Основа имени огня среднего рода на *-r* была пассивной, но форма «активизированного рода» от гетероклитической основы на *-n- paḫḫu-en-ant-* играла роль (квази)эргатива в переводе с хурритского в билингве.

<sup>27</sup> RIEMSCHEIDER 1970: 42—48.

соответствует аккадской, где со сходным глаголом *ikkal*<sup>28</sup> в качестве субъектов (первых актантов) сочетаются имена божеств *<sup>D</sup>Nergal* или *<sup>D</sup>Erra*. У индо-иранцев в древности культ огня стал важнейшей частью всей системы обрядов и поверий, как это показал Хертель в серии своих публикаций 1920-х и 1930-х годов<sup>29</sup>. Общий источник древнеиндийских и иранских обрядов почитания огня виден в таких случаях, как авестийское божество *Nairyō.sanha-* (включавшееся также и в список названий огня; эта иранская основа позднее использовалась в обозначениях Вестника Света в манихейских гностических текстах), родственное др.-инд. *Nāraśṛṅgā*<sup>30</sup>.

Но в иранской традиции особое развитие раннего индо-иранского (общеарийского) наследия привело к становлению нескольких специфических понятий и соответствующих им терминов. В результате возникло целое учение об огне, ставшее важной частью иранской религии. Древнее индоевропейское и индо-иранское название активного огня было заменено новым словом *ātar*, вошедшим во все иранские языки. Оно, вероятно, произведено от индоевропейского корня, отраженного в хет. (*h*)*ay-* ‘быть горячим, теплым’, др.-греч. *aĩθw*, др.-ирл. *aed* ‘огонь’ и, возможно, гомер. греч. *aĩθĩp* ‘верхняя лучезарная часть атмосферы’, др.-македонск. *αδ̄η-ουρᾱνός* (Гес.) < и.-е. \**Hai-dh-er*, которое могло быть параллельной формой к лат. *ater* ‘черный’ и к иранскому слову.

Авест. *ātar* обозначало преимущественно священный и обожествляемый огонь: бог *Ātar* был сыном главного бога Ахура Мазды. Древнее архаичное обрядовое значение в сочетании с названием Солнца было сохранено в осетинском фольклоре в словосложении *Aert-xur-on* «божество, которое может насыпать кожные болезни, но в других случаях благоприятное; новогодний пирог, выпекаемый в честь этого божества и съедаемый членами семьи, но не чужаками»<sup>31</sup> и в староосетинском имени божества (в молитве, записанной в XIX в.) *Xur-at-xuron* < \**Xur-art-xur-on* ‘Огонь, сотоварищ Огня’ (Солнечный огонь, сын Солнца, по Дюмезилю); те же самые восточноиранские основы в обратном порядке обнаруживаются в согдийск.

<sup>28</sup> Аккадский глагол может означать уничтожение огнем или Богом Огня: von SODEN 1985: 26 (6a).

<sup>29</sup> HERTEL 1925; 1927; 1929; 1931; ВОУСЕ 1968; KRAMERS 1954. В 1956 г. В. И. Абаев дал мне прочесть в корректуре неопубликованный второй том своей книги об осетинском языке и фольклоре (АБАЕВ 1949, II), где содержалась статья, развивавшая идеи Хертеля.

<sup>30</sup> BARTHOLOMAE 1979: 1054.

<sup>31</sup> АБАЕВ 1949, I: 70, 232; 1958, I: 182.



$\gamma wr' r \delta$  [=xor-arθ] 'Солнечный огонь'; ср. также возможное древнее скифское словосложение  $\Psi \epsilon \nu / \nu / \delta \alpha \rho \tau \alpha \kappa \eta$  < *fsand-* 'священный' + \**art* 'огонь'<sup>32</sup>. Классификация разных видов огня играла существенную роль в зороастрийских текстах и во всяком случае в одном из вариантов (касавшемся локальных видов огня) могла быть связана с социальными различиями рангов. Название ранга жрецов *athar-van*, вероятно, было заимствовано в санскрит, что указывает на значимость иранской инновации. Лежащее в основе этого производного слово, ставшее главным обозначением огня, получило широкое распространение за пределами иранского<sup>33</sup>, что позволяет поставить вопрос о том, в какой мере воздействие иранской религии и, в частности, иранского огнепоклонничества способствовало иранизации словаря целого ряда индоевропейских и некоторых неиндоевропейских языков.

Как видно уже из приведенных восточноиранских (скифско-согдийских) словосложений, с культом огня самым тесным образом было связано почитание Солнца, разные виды обожествления которого отражены в названиях светила и в характере главного мифологического персонажа, с ним отождествляемого. Земной огонь противопоставлялся небесному (в частности, Солнцу); их различие сказывалось и в символическом противопоставлении круглых и прямоугольных алтарей, изученных в разных индоевропейских традициях Дюмезилем и Вернаном. Восходящее к общеиндоевропейскому индо-иранское название Солнца, сохраняемое в цитированных осетинской и согдийской формулах, а также в некоторых других восточноиранских языках — хорезмийском [(')x(y)r, *xyr*, 'xr, 'xyr] и пашту (\**nwhar* > *nwar* / *nmar* / *lmar*), — известно в месопотамском арийском (откуда *Sur-ya-* было заимствовано в касситский язык), индоарийском и нуристанских языках. В авестийском образованное от этого корня гетероклитическое имя существительное *xva-r* сохранило архаический индоевропейский тип склонения, для этого диалекта уникальный.

В согдийской буддийской традиции Солнце как божество именуется сочетанием, включающим в качестве первой части это древнее название:  $\gamma wr \beta (\gamma)$  'Солнце-Бог'<sup>34</sup>, что по значению аналогично

<sup>32</sup> АБАЕВ 1949, I: 158, 182.

<sup>33</sup> См. о возможном его заимствовании в хурритском: IVANOV 1999, там же литература о других заимствованиях (в балкано-славянском ареале).

<sup>34</sup> BENVENISTE 1946: 2, 3, 83 (строки 7, 40, 1446). Но в этом же тексте «Вессантара-джатаки» (строки 363, 1107, 1262) в других контекстах (где

употреблявшемуся (во всех контекстах) выражению *kom-ñkät* в тохарских А буддийских текстах, где параллельно Луна обозначена как *māñ-ñkät* 'Месяц-бог' (согд. *βум 'γ*). Оба эти титула светил сочетаются вместе в стихотворной части текста тохарской А версии «Пуньяванта-джатаки» (А 17 b 1—2)<sup>35</sup>:

*Pñintu-yo kom-ñkät māñ-[ñ]kät yuk-nä-s eprer-am*  
'Добродетелями Солнце в небе Месяц побеждает'.

Хотя эта джатака представляет собой тохарское переложение индийского буддийского повествования, известного также и в китайском переводе, в ее стихотворных местах могли отразиться и оригинальные тохарские стилистические особенности. В частности, в титулах Солнца и Луны как божеств могли сказаться и добуддийские представления<sup>36</sup> (их могли иметь и восточные иранцы, чем можно бы объяснить сходство с согдийским, хотя здесь более вероятно позднейшее распространение титулов уже в буддийский период). Мифологический сюжет с противопоставлением Солнца и Луны отражен в фольклоре восточных балтов и славян<sup>37</sup>, имеет широкие типологические параллели и мог быть принадлежностью пратохарской традиции. На ареальный характер оборотов указывает совпадение внутренней формы титулов не только с согдийским, но и с древнетюркским, где (как и в тохарском) Солнце во всех контекстах именуется «божественным» (например, в «Сутре золотого блеска», 617<sub>5-6</sub>, 621<sub>6</sub><sup>38</sup>). Тохар. А *kom-ñkät* и В *kaum-ñäkte* 'Солнце-Бог' (в «Уданаоттре» о Солнцах-Буддах) в буддийских текстах отвечает др.-тюрк. *kün tngri*, причем вероятно и заимствование первой части сочетания (из тохарского в древнетюркский, по Винтеру, или наоборот, согласно Педерсену)<sup>39</sup>. Ряды согд. *γwyr βγ(y)* (ср. также на ку-

говорится, например, о солнечном загаре) Солнце обозначается без дополнительного титула «бог», что отличается от узуса в тохарских текстах.

<sup>35</sup> Изд. SIEG, SIEGLING 1921; LANE 1947.

<sup>36</sup> Отличие от буддийской индийской терминологии иллюстрируется санскритско-тохарским В параллельным «разговорником» 550 а 3 (изд. SIEG, SIEGLING 1953, II), где в качестве соответствия тохарскому В слову дается словосложение *vibh-rājā* из буддийского гибридного санскрита.

<sup>37</sup> ИВАНОВ, ТОПОРОВ 1974: 17—23, 245, 272, там же о типологических сравнениях.

<sup>38</sup> Изд. РАДЛОВ, МАЛОВ 1913—1917; 1930; МАЛОВ 1951: 167, 169, 177, 176—183—184. Ср. GABAIN 1950: 276.

<sup>39</sup> WINTER 1984; против заимствований в любую сторону: ADAMS 1999: 311 (с лит. вопроса).

шанских монетах равнозначное бактрийск. ВАГО МІРО с другим порядком элементов<sup>40</sup>) = тохар. А *kom-ñkät*, В *komñkät* = др.-тюрк. *kün tngri* ‘Солнце-Бог’ и согд. *βym'γ* (тоже с другим порядком элементов) = тохар. А *mañ-ñkät*, В *mänkät* = др.-тюрк. *ay tngri* ‘Месяц-бог’ построены вполне одинаковым образом. Можно думать, что в них сказалась общая центральноазиатская традиция, предшествовавшая буддийской. Частое сочетание *kün ay* ‘Солнце — Месяц’ (обычно в сочетании с глаголом *az-i-* ‘отпадать, перестать воспринимать, перестать слышать = оглохнуть’) в памятниках енисейской письменности С. Е. Малов разъяснял на основании поверья желтых уйгуров, по которому Солнце и Луна — это переговаривающиеся и переглядывающиеся божества<sup>41</sup>. Поэтому кажется возможным и сочетание *tängri jär* в руническом памятнике Моюн-чуру из Монголии (Южная сторона, 33)<sup>42</sup> перевести ‘Бог-Земля’ и считать его параллельным тохар. А *tkam-ñäkta* ‘Земля-Бог’<sup>43</sup> (хотя в этом случае порядок элементов обратный по сравнению с другими приводимыми древнетюркскими и тохарскими сочетаниями).

С появлением и утверждением манихейства, где на первый план выступает почитание Света и его Вестника<sup>44</sup>, уже существовавшие сочетания типа согд. *γwyr βy(y)* ‘Солнце-Бог’ используются как названия, связанные с этим новым комплексом понятий: др.-тюрк. *kün ay tngri* ‘Бог Солнца и Луны’ имеет манихейское значение ‘Иисус’,

<sup>40</sup> лившиц 1969: 61.

<sup>41</sup> МАЛОВ 1912; 1952: 27 (там же якутская параллель со значением ‘во славу Солнца и Луны’), см. это сочетание в надписях № 10 (строка 3), 11 (строка 2), 44 (строка 4), 45 (строка 5) на с. 25—26, 29, 80, 81. К числу подобных древних евразийских шаманистских образов в древнетюркской традиции можно отнести обозначение «души». Др.-тюркск. *qut* ‘дух, душа, блаженство (в буддийском понимании), счастье; элемент’ имеет в отдельных тюркских языках соответствия, указывающие на явные иранские зороастрийские влияния: *maldyn quty* ‘душа скота’ (ВЕРЬЦИКИЙ 1884: 154; МАЛОВ 1951: 415) представляет собой передачу авест. *gəuš urvā* ‘душа скота’. Тюркское слово представляется заимствованием из субстратного языка, входившего, скорее всего, в северокавказско-енисейско-сино-тибетскую макросемью, ср., с одной стороны, кетск. *qūt* ‘шаманить’, югск. *xit* (СТАРОСТИН 1995: 265), с другой стороны, хат. *kuttu* ‘душа’ (ИВАНОВ 1985: 44, № 22, с дальнейшими сопоставлениями, часть которых проблематична).

<sup>42</sup> МАЛОВ 1959: 37, 42 с переводом «Небо-Земля (Бог)».

<sup>43</sup> О Земле как мифологическом персонаже в разных индоевропейских и северокавказских фольклорных традициях ср. IVANOV 2001: 165—166, п. 25 (там же лит.).

<sup>44</sup> KLIMKEIT 1993; WORSCHITZ, HUTTER, PENNER 1989; BIANCHI 1988; KLEIN 1962; BÖHLIG 1978; LIEU 1979; van TONGERLOO 1991.

но вместе с тем относится к целой группе богов<sup>45</sup>. В древнетюркских (уйгурских) манихейских гимнах рядом с обращением к этому одному богу (*kün ay tängri-kä*) стоят обращения к *kün tängri* 'Богу Солнца' и *ay tngri* 'Богу Луны'<sup>46</sup>, в «Покаянной молитве манихейцев» (49, 78, 81) сочетание *kün ay tängri* понимается как обозначение одного бога и двух божеств<sup>47</sup>, ср. манихейский контекст, где требуется раздельное понимание обоих божеств: *iki kün ay tängri-lär* 'оба божества (-lär, мн. ч.) Солнце и Луна'<sup>48</sup>. Эклeктическое сочетание и соположение соотносимых друг с другом индийских брахманических, буддийских и манихейских гностических имен и представлений, с ними связываемых, можно иллюстрировать гимном Мани, известном (наряду с согдийскими и среднеперсидскими отрывками, найденными Хеннингом) в тохарском В<sup>49</sup> фрагментированном варианте с древнетюркским переводом:

Тохарск. В *komñktemtse ...*  
*...mem šommoṃtsu*  
*ylaiñktemse mukur ram*  
*bramñiktememse pässak ram*  
*lkāsi šukye pidār-mani =*

Др.-тюрк. *kün tngriñing*  
*ärklig ay tngri*  
*xormuzda tngriñing didimtäg*  
*äzrua tngriñing psaktäg*  
*körgali toyil qangim mani burxan*<sup>50</sup>

'О яркое Солнце-Бог!

О могучий месяц-Бог!

<sup>45</sup> KLIMKEIT 1983; 1993: 13—14, 273, 276, п. 16; 283, 291, 300, 303, 323, п. 45; ARNOLD-DÖBBEN 1978: 155 f.

<sup>46</sup> См. изд. BANG 1925: 4, 28; GABAIN 1950: 287.

<sup>47</sup> МАЛОВ 1951: 109, 111, 117—118, 429, в указателе (с. 355, 397) отмечено только первое из трех мест, где сочетание встречается в этом памятнике.

<sup>48</sup> НАДЕЛЯЕВ, НОСИЛОВ, ТЕНИШЕВ, ЩЕРЬАК 1969: 24.

<sup>49</sup> Наличие этого (позднего) тохарского В (кучанского) манихейского текста подтверждает известие мугского письма А-9 о переходе кучинцев в новую «брахманскую» веру (ЛИВШИЦ 1962: 94—99, где комментарий нуждается в соответствующем исправлении): термин может относиться к наличию индийских имен богов (например, Брахмы) в манихейских тохарских В текстах.

<sup>50</sup> GABAIN, WINTER 1958.

Как диадема Бога Индры (/ тюрк. Ормузда),  
Как гирлянда Бога Брахмы (/ тюрк. и согд.<sup>51</sup> Зурвана),  
Светел своим обликом мой отец (+ тюрк. Будда<sup>52</sup>) Мани’.

Встречающееся в этом гимне тохарское В имя «Индры-Бога» *Ylai-ñktemš-e*, судя по наличию родственного *ylai-ñ-ešše* ‘дождевой’ и правильного фонетического соответствия в тох. А *Wlā- ñkāt*<sup>53</sup> (к семантике имени Бога Грозы ср. др.-тюрк. *jašīn tāngri* ‘Молния-божество’ в манихейском тексте<sup>54</sup>), может быть возведено к общетохарскому с вероятным индоевропейским прототипом, который может удостоверить добуддийское языческое происхождение всего этого типа обозначений, где за названием божества или обожествляемого светила в конце стоит общетохарское имя бога.

При относительно позднем характере сочинений, где засвидетельствовано большинство подобных оборотов, разбираемые выражения могут самим своим типом уходить в достаточно большую древность и способствовать реконструкции фрагментов ранних центральноазиатских мифологических текстов.

Кроме сравнительно поздних текстов, где Солнце называется богом, в устных традициях находят и остатки древней солярной мифологии. Из эпических сюжетов, касающихся Солнца, в Евразии распространен мотив, где фигурируют создававшие некогда нестерпимую жару три или два солнца, одно из которых уничтожает метивший в них из лука стрелок. На Тайване в фольклоре австронезийских племен был популярен миф о герое, стрелявшем в два древних солнца; опубликованная Невским<sup>55</sup> версия мифа на языке цоу (один из австронезийских языков Тайваня) с точностью до числа солнц (три, а не два<sup>56</sup>, как на Тайване) соответствует дальневосточному

<sup>51</sup> Об этом отождествлении см. GAUTHIOT 1914—1923: 44 (§ 48), 72 (§ 71), 120 (§ 121), 160 (§ 166); VENVENISTE 1946: 96, 106.

<sup>52</sup> См. о буддийском подтексте этого текста: CLARK 1982: 151, 174, 188; КЛИМКИТ 1993: 284—285, 287.

<sup>53</sup> ИВАНОВ 1977: 167—169; 1992: 21; ADAMS 1999: 519—520 (к этимологии названия «бога» в тохарском ср. ADAMS 1999: 264).

<sup>54</sup> НАДЕЛЯЕВ, НОСИЛОВ, ТЕНИШЕВ, ЩЕРБАК 1969: 246. К подобным обожествляемым силам природы в древнетюркском принадлежит еще *jel tāngri* ‘Ветер-Бог’ в манихейском тексте, см. Там же: 254.

<sup>55</sup> НЕВСКИЙ 1981: 78—79.

<sup>56</sup> Сравнительное исследование магии чисел в языках, мифе и эпосе Евразии должно составить тему отдельного исследования. Следует, в частности, отметить, что название «тысячи, десятки тысяч (или сотни)» как боль-

орочскому (тунгусо-маньчжурскому) мифологическому эпосу, переработанному Хлебниковым<sup>57</sup>. Следовательно, этот миф характеризует ареал Восточной Азии от бассейна Амура до Тайваня. На западе Азии на древнем Ближнем Востоке с ним можно сравнить хурритский миф (известный и в хеттском переводе) о вооруженном копьем герое по имени Серебро, который стащил Солнце и Луну с неба.

Средняя Азия, Восточный (позднее Китайский) Туркестан и области к западу и востоку от них были ареалами, где пересекались разные фольклорные, мифологические, религиозные традиции; некоторые из широко распространявшихся по Евразии текстов, принадлежавших, как джатаки, к более популярным жанрам религиозной литературы, позднее в качестве «опустившегося достояния» дают основу фольклорным мотивам<sup>58</sup>. Результаты этих взаимовлияний можно видеть на индо-иранских названиях и эпитетах Солнца. Общим принципом оказывается отождествление его с главным понятием или персонажем мифологической или религиозной системы, но выбор конкретной фигуры зависит от структуры верований в данной традиции. Хотя осетинский использует древнее наименование Солнца, в секретном языке охотников светило называлось *faernae*: в этом наименовании можно видеть архаичное широко распространившееся заимствование из мидийской формы *\*hvar-na-h > farna-h-* общеиранского обозначения благого начала, сияющей славы, первоначально соотношенного с Солнцем<sup>59</sup>.

В хотано-сакском *Urmaysd-e /-an-* 'Солнце' и в памирском ишкашимском *rimuzd* 'Солнце'<sup>60</sup> отражено отождествление Солнца с главным зороастрийским божеством Ахура Маздой. В этих языках,

---

шого числа, *тьмы* объединяет славянский и тохарский (по названию «тысячи» и «десяти тысяч, тьмы» отличающиеся от остальных групп индоевропейских языков) с другими «степными» языками Евразии, на них повлиявшими, в частности алтайскими (праяп. *\*tiũtiũ*, тунг.-маньчж. *ńama*). Как показал Э. Хэмп, в отношении счета по пальцам и соответствующих им числительных существуют две основные категории языков Евразии.

<sup>57</sup> БАРАН 1993; ИВАНОВ 2000, II: 388—389.

<sup>58</sup> Судьба сюжетов буддийских джатак с этой точки зрения изучена в большой литературе, посвященной «странствованиям сказки» (ср. ВОЛКОВА 1962/2000; СЕРГЕЕВА 1962/2000, с библиогр.; МЕЛЕТИНСКИЙ 1998: 406—410). Об открытых в последнее время сюжетах манихейских повествований см. в том же духе ASMUSSEN 1966; 1975; КЛИМКИТ 1993: 177—199, 311—323.

<sup>59</sup> АБАБВ 1958, I: 422.

<sup>60</sup> СОКОЛОВА 1967: 8, примеч. 2. О возможной фонетической изоглоссе, связывающей хотано-сакский с ишкашимским, см. ОРАНСКИЙ 1979: 186, п. 10 в.

как уже и в др.-перс. *auramazda*, две составные части сочетания превратились в одно слово, но они еще были отдельно оформлены в авест. *ahuro mazda*, ст.-авест. *Mazdas-ca Ahuraṇho* (с инверсией, которую возводят к праиндо-иранскому) и в мидийском *\*Asura-mazdas*, отраженном в ассирийск. *Das-sa-ra Dma-za-aš*, ок. VII в. до н. э. (первое слово, родственное др.-инд. *asura*- 'демон, повелитель', хет. *ḥašš-u*- 'царь', др.-герм. *as*- 'бог', восходит к общеиндоевропейскому мифологическому и социальному термину, в индо-арийском переосмысленному благодаря дуалистической поляризации поздневедийского периода).

Хотя в индо-иранском имя Митры в соответствии с его этимологией означало 'Бог Договоров' (в этой функции месопотамско-арийская его форма употреблена в хетто-митаннийском договоре), это значение сохранено лишь в части среднеиранских диалектов (в том числе в согдийском<sup>61</sup>). Постепенно на значительной территории Митра превращается в главного Бога Солнца, которому посвящается целый комплекс обрядов. Митраизм распространяется по большей части Западной Евразии. Археологические свидетельства говорят о значении солнечного света для образов бога<sup>62</sup>. Отождествление Солнца с Митрой (*\*Mitra*- > *\*Miθra*- > *\*Mihra*-) свидетельствуется сев.-зап.-среднеиранск. парфянск. *myhr* [*mihr*], юго-зап.-иранск. ормури логар. *meš*, каниграм. *meš*<sup>63</sup>, вост.-среднеиранск. бактрийск. *miro* (с вариантами *miuro*, *mirro*, *meiro*, *mioro* на кушанских монетах, ср. выше), мунджанск. *miro*, йидга *mira* и формами в диалектах африды (*myēr*) и ванечи (*mīr*) афганского языка (пушту); раннее иранское заимствование в санскрит *mihira*- 'Солнце' фонетически напоминает возможное развитие в бактрийском (*\*-ir*- > *\*-hir*- > *ir*), но пока такая форма в напечатанных бактрийских материалах не выявлена.

В «Ригведе» производное от основы *\*leuk*- 'свет, светить' с суффиксом *\*-mo*- вед. *ruk-ma*- означает 'золотое украшение' (неба: в «Ригведе» Солнце), тождественная форма засвидетельствована в

<sup>61</sup> лившиц 1962: 18, 42; VENVENISTE 1946: 98; ср. в связи с обсуждением типологии богов Солнца в индоевропейских традициях: Дьяконов 1990: 150.

<sup>62</sup> TURKAN 1989: 193—241.

<sup>63</sup> В этом варианте ормури слово сосуществовало с *towa* 'жар и свет Солнца' < *\*tapa-*, которое заменяет название Солнца в другом диалекте, ср. зап.-иранск. курдск. *tav* 'солнечное тепло', таджикск. *oftob* 'Солнце'. Ср. также в месопотамском арийском слово этого корня (др.-инд. *tapas*-), отраженное в слове с глоссовым клином *tapašša* 'лихорадка' в хеттских текстах.

тохар. В *lyek-emo* ‘сияющий’ и от редуцированной основы этого глагола (также имеющей соответствие в индийском и тохарском, но в хеттском представляющей редкий архаизм<sup>64</sup>) в хет. *lalukk-ima* ‘лучезарность’ (общеиндоевропейский характер основы подтверждается производными на \*-men-: гот. *lauh-muni*, др.-англ. *leoma*, лат. *lū-men*). Содержащая этот эпитет строка в Ригведе в гимне Богу Солнца Сурья (VII, 63, 4) *divó rukmá urucákṣá úd eti* ‘Золотое украшение неба (древнее индоевропейское название обожествляемого дневного света \**d(e)i-w-o-s* > *div-as*) поднимается, видящее далеко вширь’ соответствует двустипию в старом хеттском гимне Богу Солнца:

*nepiššaš taknašš-a ḫulalešni*  
*zik-pat (Ištan)u-š ialukkima-š*  
 ‘В окоме, где Земля и Небо,  
Лучезарно, Солнце<sup>65</sup>, только ты,<sup>66</sup>

в позднехеттском противопоставлении Бога Солнца и Бога Грозы как двух главных богов<sup>67</sup> первый соотнесен с «лучезарностью» (*la-*

<sup>64</sup> Редупликация, из морфологии хеттского глагола почти полностью устраненная, сохранена и в произведенных от этого корня глаголах *lalukk-eš-* ‘просить’, *lalukk-eš-nu-* ‘осветить’ (GÜTERBOCK, HOFFNER 1980: 29—30).

<sup>65</sup> Старое индоевропейское название было вытеснено хаттским заимствованием: хет. *Ištanu-š* < хат. *Eštan*, родственно енисейск. кет. *Eš* ‘единственный бог кетской монотеистической религии, Небо’, см. о других соответствиях ИВАНОВ 1985: 41 (№ 11); СТАРОСТИН 1995а: 134. От этого имени бога хаттского происхождения образовано типологически эквивалентное Гелиополису и Ахет-атону (‘горизонт Атона = божественного Солнца’, город Амарна) название города Истанува, на лувийском диалекте которого написаны песни с архаическими индоевропейскими метрическими структурами. Как заметил Ян Пухвель, сочетание в обрядах Истанувы солнечного божества с богом Грозы напоминает сходную комбинацию совместного призывания Гелиоса и Зевса в Троянской клятве Агамемнона (PUHVEL 1984, I: 467—468).

<sup>66</sup> KUB XXXI 127 I 14—15; GÜTERBOCK 1958: 239; GÜTERBOCK, HOFFNER 1980: 28; пер. ИВАНОВ 1977а: 106.

<sup>67</sup> Второй из них выдвинулся на первый план благодаря реформе Мува-таллиса. Этот царь создал культ этого бога (типологически сопоставляемый с реформой Эхнатона: SINGER 1996: 179—193) в основанной им новой столице с преобладающим лувийским населением, названной по имени Бога Грозы Тархунта лувийской притяжательной формой от его имени *Tarḫunt-ašša*. Эпитет Тархунта *piḫašš-ašši-*, представляющий собой лувийскую при-



*lukkima*), второй — с молнией (*kalmišana*); в хеттском переложении упомянутого выше хурритского рассказа о мифологическом герое по имени Серебро Солнце и Луна умоляют его не убивать их, потому что они — «светильники (*lalukkimi-š*) Неба и Земли»<sup>68</sup>, тогда как в тохарском В *lyek-emo* ‘сияющий’ засвидетельствовано в качестве эпитета, относящегося к Луне (71 а 6) и звездам (74 а 1). Связь между этим корнем и Луной вновь появляется в позднейших индоевропейских поэтических текстах (например, в древнеанглийском контексте в «Беовульфе» V 94, 606) и может помочь объяснить внутреннюю форму одного из индоевропейских названий луны типа лат. *Lūnā* < \*l(e)uk-s-naH-<sup>69</sup>.

Структурно близкое к *lalukk-i-ma-* хеттское прилагательное *lalukk-i-want-* ‘сверкающий’ (образованное от той же редуцированной индоевропейской основы с помощью другого суффикса прилагательных) встречается в архаичных молитвах<sup>70</sup>, а в хаттско-хеттских билингвах соответствует хат. *ka-š-ba-ru-yaḥ* (последний морф *-yaḥ* имеет значение ‘сияющий’<sup>71</sup>). При этом обнаруживается сходство поэтических хаттско-хеттских билингв и значительно более поздних стихотворных древнеисландских текстов, излагающих

---

тяжелую форму от *piḥa-š* — ‘молния, сияние, мощный, отважный’ (возможное афразийское заимствование, ср. позднейшее ликийск. В или мильск. *pigasa-*), предположительно сопоставляется с греческим заимствованием из (лувийского) субстрата *Πήγασος*, по Гесиоду (*Theog.*, 280—286) обозначавшего сияющего коня — Пегаса, который нес Зевесу молнию (ср. ИВАНОВ 2001).

<sup>68</sup> KUB XXXV 19 rev. IV 13—15, пер. ИВАНОВ 1977а: 150; HOFFNER 1990: 48, отрывок 7. Значительный интерес представляет использование слова *lalukkima-*, обозначавшего составную часть счастливого существования, также и в символическом оракуле K1N (где слово передается «собранию» — *panku-*).

<sup>69</sup> Другое индоевропейское название Луны и лунных месяцев, лет, измеряемого ими «времени» (хет. *meḥ-ur*) образовано от корня \*meH- ‘измерять (время)’; сходную внутреннюю форму можно было бы предположить и для общепантолийского названия Луны *arma-*, которое в этом случае родственно корню лув. *ara/i-* ‘время’, и греческого названия гармонии. В своей молитве Тархунту «сияющему» Муваталлис, употребляя по отношению к своему новому богу обороты старых культов, просит его озарить себя «лунным светом» подобно Луне (*arm-uwalašḥa- arm-uwalai-*) и согреть его теплом подобно Солнцу.

<sup>70</sup> GÜTERBOCK, HOFFNER 1980: 28—29.

<sup>71</sup> Ср. *ka-yaḥ-du* ‘с сияющего неба’ в мифе о Луне, упавшей с неба (ИВАНОВ 1985: 42, № 15, там же об этимологической связи с северокавказскими и енисейскими названиями Солнца).

различия языка богов и языка людей. По-хаттски Богиню Солнца называли *Wur-un-šemu*, что образовано от хаттского названия Земли и поэтому может быть соотнесено с хеттским обозначением «Солнечная Богиня Земли (хет. *takn-aš*)»<sup>72</sup> (в тексте из Угарита ей соответствует хуррит. *Šimige*). Два имени богини в хаттском и хеттском и ее лучезарность обсуждаются в хаттских стихах, переведенных на хеттский. Параллелизм с древнеисландским поэтическим текстом примечателен:

Хат. *uṭhuru le-(Wurunšemu) ḥa-wiwunan le-(Wurunšemu)*  
*ḥa-wa-šḥawi kašbaru-yah (wa-šḥaw)-ap kattah*  
 = Хет. *tuwattu (Wurunšemuw)i dandukešni (Wurunšem)uš zik*  
*šiunaš -a ištarna lalukkiwanza (= xam. kašbaru-yah)*  
*(ši)uš (ḥaššuššaraš) zik*  
 ‘Смилуйся, о Богиня Солнца! Среди смертных ты их богиня (земли)!  
 Но среди богов ты — сияющее божество, царица’.  
 Др.-исл. *Sól heitir með monnom, enn sunna með goðom*  
 ‘Оно (Солнце) зовется Солнцем среди людей, (но оно называется)  
 Солнечным (светилом) среди богов’ (Edda, Alvissmál 16).

Предполагалось, что Богиня Солнца, называвшаяся на эзотерическом хаттском и хеттском языке богов «царицей», была связана с царицей, ей отправлявшей обряды, и с обожествленными царицами прошлого, которые рассматривались как ее воплощения. В ритуале в качестве образов этой богини и цариц прошлого описаны пять Солнечных дисков (логограмма AŠ.ME), среди которых три «присоединенных» (*iškaranteš*): вместе с тремя статуями умерших цариц они рассматриваются как воплощения Богини Солнца, которой поклоняется живущая царица. Во время обряда произносятся имена шести умерших цариц. Судя по описанию изготовленного из серебра образа Богини, на нем изображались ее лучи (хет. *kalmara-*), что, как и ее представление в виде диска и связь с царицей, напоминает о египетских параллелях в амарнском египетском искусстве той же эпохи. Но уже в более ранних образцах малоазиатского искусства III тыс. до н. э. те же образы (лучи и диск, предположительно соединяющиеся с идеей светоносности Солнца) встречаются вместе с собственно малоазиатским символом оленя<sup>73</sup>. Как животные хеттско-

<sup>72</sup> YOSHIDA 1996.

<sup>73</sup> BITTEL 1976: 34—45; ср. сохраняющую до сих пор значение работу PRZEWORSKI 1940 (с отличными воспроизведениями памятников); АРДЗИНЬА

хаттской Солнечной богини города Аринна олени содержались в ее культовом центре.

В цитированных текстах из разных традиций, подчеркивающих связь божества Солнца со светом (лучезарностью), сходства с идеологией Солнца фиванской эпохи и времени ее позднейшего развития Эхнатоном<sup>74</sup> разительны. Кроме некоторых других параллелей, уже указывавшихся ранее<sup>75</sup>, можно заметить и еще некоторые совпадающие мотивы в гимнах Солнцу амарнского периода и в хеттских<sup>76</sup> и других анатолийских текстах, в частности в самой картине утреннего озарения «верхних и нижних земель» Солнцем и его лучезарностью (хет. *lalukkima-š*), в соположении названия последней с «го-

---

1982: 16—17, 245. Евразийские соответствия можно найти позднее на Кавказе и у алтайских скифов.

<sup>74</sup> См. всю вторую часть, посвященную «эксплицитной теологии», в АССМАН 1999. Первым, кто (задолго до Ассмана, об этом не знавшего) внимательно исследовал фиванскую солнечную теологию, был И. Г. Франк-Каменецкий (1928, где суммированы выводы его монографии, изданной за 10 лет до того в двух выпусках).

<sup>75</sup> ИВАНОВ 1974; 1977: 280—281. Как заметила К. Гебе, с которой мы подробно обсуждали эти соответствия на ее семинаре по Божественному Свету в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе в весеннем семестре 2001 г., для более ранней эпохи представляет интерес и связь Солнца с водой и рыбами, ср. о Египте МАТЬЕ 1956: 31 и сл.; KEES 1956: 65—66, 105, 137, 235—236, 248, Апм. 5, 328, 334; BUDGE 1969, I: 324. Хеттский Бог Солнца изображен с рыбами на голове (ср. символику рыбы в протоиндийской культуре, в раннем христианстве и др.). В том варианте многочисленных хеттских мифов об исчезающем божестве, где в качестве главного героя выступает этот бог, его проглатывает и прячет Бог Моря; в молитве Мува-таллиса Бог Солнца встает из моря (*arun-az*); формула «Солнце в воде (*witēni*)» повторяется во многих текстах; в древнехеттском обряде говорится, что колесница Царя (= Солнца) пришла из-за моря. Ср. о месопотамском Боге Солнца в связи с водой в источнике: VOTTERO 1992: 256, п. 1.

<sup>76</sup> Начиная со времени древнехеттского царя Хаттусилса I царь отождествлялся с Богом Солнца. В архаических ритуалах термин «наше Солнце» обозначает царя, в позднейших царских указах «мое Солнце» обычно обозначает царя (ср. FAUTH 1979; NOWINK TEN CAPE 1987; в общем виде идея связи культа Солнца с царем изучена в эссе Хокарта: HOSART 1970; ср. ФРЕЙДЕНЬБЕРГ 1997: 71). Та же идея содержится в логографическом обозначении царя SOL<sub>2</sub> в иероглифическом лувийском письме (начиная с имперского периода). Соответствующий знак напоминает египетский. Он встречается на ранних памятниках искусства Анатолии времени, когда иероглифические лувийские тексты еще отсутствуют, и может вместе с несколькими аналогичными символами отражать ранние контакты с Египтом.

ризонтом» (др.-егип. *3h.t* = хет. *ḫulal-eššar* ‘окоем’ в приведенных строках). Выражение «Ты мать и отец своего творения» (др.-егип. *ntk mw.t jt n jry-k*), встречающееся в Малом Солнечном гимне Эхнатона<sup>77</sup>, находит очень близкое соответствие в североанатолийском палайском обращении к Богу Солнца *DṬu-at* (имя, восходящее к индоевропейскому \**di(-w?)-ot-*, но использующееся в сочетании с заимствованным эпитетом хаттского происхождения *P/wašḫulaša-š*): *ta-ba-ar-ni LUGAL-i pa-a-pa-az-ku-wa-ar ti-i [an-na-na]-az -az-ku-ar ti-i* ‘Табарне (=Властителю) царю ты (в самом деле) отец, ты (в самом деле) [ма]ть’<sup>78</sup>.

Некоторые из самых распространенных мотивов снова обнаруживаются и в древнеисландских текстах: мотив Бога Солнца как судии (всего живого в хеттских гимнах) возникает и в др.-исл. *réttlaetis-sunna* ‘Солнце справедливости’.

В хеттской литературе встречается несколько сюжетов (частью месопотамского и хурритского происхождения), в которых Бог Солнца (а во многих из них Бог Луны<sup>79</sup>) является главным героем

<sup>77</sup> Ежедневный цикл, II, колонка 14, GRANDET 1995: 126—127, 154. Перевод в русском издании книги Ассмана (1999: 306, цитата 56) — более вольный (используется наличие иероглифа, в который входит изображение глаза).

<sup>78</sup> KUB XXXV 165 Vs. 21—22; КАММЕНХУБЕР 1980б: 217; SARRUBA 1970: 16; 1972: 13, 29; MELCHERT 1984: 24, 30; 1994: 194, 223 (объяснение формы *iška*, следующей за цитированной фразой, как включенного в нее глагола остается проблематичным). Соединение тех же двух палайских имен родства встречается и в другом сильно поврежденном тексте (в обратном порядке): SARRUBA 1970: 27. Но для него по аналогии с, быть может, сходным лувийским ритуалом предложен совсем другой перевод: SARRUBA 1972: 53. Внешне похожее соединение двух существительных с теми же значениями в ином контексте есть и в древнейшей хеттской надписи Аниттаса (ИВАНОВ 1977: 256). В древнеюжноанатолийском, как и в египетском, на первом месте было имя «матери». Порядок слов в цитированном палайском тексте отвечает более позднему хеттскому.

<sup>79</sup> Миф о луне, упавшей с неба, переведен с хаттского и, судя по северокавказским этимологиям использованных в его тексте хаттских слов (ИВАНОВ 1981: 277; 1985: 43, № 15; 44, № 23), описывал лунное затмение (ИВАНОВ 1977а: 10—11, 50—51). Хеттская формула для описания затмения *DṬIN-aš aki*, букв. ‘месяц умирает’ сходна по образности с др.-арм. *lusin amsoy amsoy hiwcani, gret'e ew merani* ‘Луна ежемесячно уменьшается, можно сказать, умирает’ (Езник, пер. М. Абеяна), ср. цоу *mtsoy-o-feohy* ‘умирает Луна’ — о лунном затмении (НЕВСКИЙ 1981: 78, 241, там же аналогичные выражения, которые использовали, говоря о солнечном затмении), ср. архетип умирающей Луны в поэзии у Верлена: «On croit voir vivre / Et mourir la lune».

(как в хурритском мифе, где корова рождает от него двуногого ребенка<sup>80</sup>). Беседа Бога Солнца с героем в начале рассказа об Аппу<sup>81</sup> по структуре отчасти напоминает разговор Солнца и Гильгамеша в старовавилонской Табличке Мейснера<sup>82</sup>. Большинство подобных хеттских текстов, описывающих Бога Солнца, повествует, как он *kan katta šakuwit* 'посмотрел вниз (с неба)' (*šakuwai-* = гот. *saihvan*, нем. *sehen*, англ. *to see*, вся фраза реконструируется для праязыка<sup>83</sup>, ср. связь Солнца с видением и всевидящим глазом в древнеирландской и других индоевропейских традициях).

Общее направление диффузии рассматриваемых мотивов, связанных с Солнцем, в Евразии шло с юго-запада (из Египта) на Восток; усвоению египетских гностических образов центральноазиатским манихейством за тысячелетия до этого предшествовало движение отчасти сходных мотивов, соединявших Солнце с лучезарностью и другими отмеченными понятиями, приблизительно в том же направлении. Уточнение пространственно-временных рамок этих процессов поможет выяснению картины духовной истории Евразии на протяжении трех тысячелетий.

### 3. Евразийский охотничий, птичий и звериный эпос

В архиве хеттских царей в Богазкее сохранились 3 таблицы (в том числе 6-я и 14-я) и многочисленные фрагменты весьма обширного (примерно 1700—2000 строк<sup>84</sup>) хурритского повествования, которое в колофоне названо «эпос» (понимание логограммы SIR в данном контексте по Гютербоку и Нею) об охотнике Кешше (хет. Кешши). В этом хурритском тексте наряду с охотником, его женой Шинтаминни = хет. Шенталимени (любовь к которой помешала Кешши, слушавшему только ее, помнить о богах, которые ему отомстили) и ее братом Утепшарри выступает несколько хурритских богов, в частности Кумарби и хурритская Иштар-Шаушка (роль последней в этом эпосе кажется подтверждением мифологических реконструкций, предложенных еще в 30-х годах И. Г. Франк-Каменец-

<sup>80</sup> ИВАНОВ 1977а: 164—166; HOFFNER 1990: 65—67.

<sup>81</sup> ИВАНОВ 1977а: 161; SIEGELOVÁ 1971: 7; HOFFNER 1990: 64.

<sup>82</sup> ŠILEJKO 1927 (указаны параллели в позднейшей художественной литературе); ДЬЯКОНОВ 1961: 116, 188, 191; TOURNAY, SHAFER 1994: 198—199; PAROLA 1997: 105, строки 147—152; VOTTÉRO 1992: 256.

<sup>83</sup> ИВАНОВ 2001.

<sup>84</sup> SALVINI 1977: 80.

ким<sup>85</sup> и О. М. Фрейденберг<sup>86</sup>). Обнаружены совпадения хурритского эпоса с хурритской версией «Гильгамеша»<sup>87</sup>. Существуют также фрагменты краткого изложения отличающейся от хурритской части повествования на хеттском языке, содержащие отрывки описания нескольких снов охотника Кешши и фрагменты их толкования его матерью<sup>88</sup>. Как уже отмечалось, хурритско-хеттский рассказ об охотнике, для которого оскорбленные боги делали дичь невидимой, находит параллель в абхазском охотничьем эпосе<sup>89</sup>.

Абхазский охотничий эпос можно восстановить по сказкам и песням, посвященным абхазскому богу охоты Ажвейпшу. Охота связывалась с пиром Ажвейпша, на котором побывал охотник. Удачливого охотника приветствовали обрядовой формулой *Aḥ<sup>w</sup>ejpṣaa určeit* 'Накормил ты Ажвейпша'. В песне об охотнике Мши-Хатхуа повествуется:

*Mṣu Hatxua Aerg dixean, ap'sak imixt,*  
*Až<sup>w</sup> ejpṣaa dixean, xunwaža šabsta imixt*  
 'Мши Хатхуа помолился Аиргу (второй  
 менее значимой ипостаси бога охоты<sup>90</sup>),  
 и тот дал ему одну голову (зверя), /  
 Помолился Ажвейпшу, и тот дал ему  
 шестьдесят косуль'.

Аналогичные представления в менгрельских и западногрузинских традициях связывались с месепами — хозяевами зверей, которые устраивают пиршества, поедая диких животных, а потом, собрав кости в шкуры, их оживляют. Охотник может убить лишь подобного зверя, который раньше уже был съеден<sup>91</sup>. Исследованиями Марра, Дирра<sup>92</sup>, Абаева был установлен общекавказский характер божеств охоты, у которых могли быть сходные функции и сходные имена: сван. *Apsat*<sup>93</sup> = осет. *Aefsati* = балкар. *Ap/ḥsatə* = *Apsatə*<sup>94</sup> (ср.

<sup>85</sup> ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ 1932.

<sup>86</sup> ФРЕЙДЕНБЕРГ 1932.

<sup>87</sup> SALVINI 1988; TOURNAY, SHAFFER 1994: 201 e.

<sup>88</sup> ИВАНОВ 1977а: 158; HOFFNER 1990: 67—68.

<sup>89</sup> ИВАНОВ 1998: 82—83.

<sup>90</sup> ГУЛИА 1926; АНШЬА 1982: 25 и сл.

<sup>91</sup> ВИРСАЛАДЗЕ 1976: 38, 295.

<sup>92</sup> ДИРР 1915; история вопроса: ВИРСАЛАДЗЕ 1976: 19—28.

<sup>93</sup> См. перевод сванской песни об этом боге: ВИРСАЛАДЗЕ 1976: 230, там же см. о сванской Дали.

осетинскую культовую песню *Yfsatijyy zaraeg* 'Песня Бога Охоты', которая содержит обращение охотника к этому богу: *radd nyn, Aefsati* 'Поддай нам добычу, Афсати!'<sup>95</sup>) или разные имена при одинаковых функциях: абхаз. *Až'ejpšaa*, чечен. *Elta*, адыг. *Mezəttha*, сван. *Dali* (женский образ Богини Охоты).

Возможная ареальная связь этого кавказского круга представлений с хурритскими и более западными средиземноморскими проливает свет на происхождение образа микенской и последующей греческой «хозяйки зверей» — *Πότνια Θηρών*. Позднее она выступает в качестве критской богини, находящей соответствие в малоазиатских Кибеле и Артемиде<sup>96</sup>. Если верно предположение, что последняя лишь позднее приобрела известные из греческой традиции функции воплощения лесных природных сил, а до того была «богиней города» (хуррит. *art-uma-nzi/-šenaza*<sup>97</sup>), то она только вторичным образом связана с этим кругом синкретических отождествлений. Напротив, микенскими текстами удостоверяется древность того специфического образа этого женского персонажа, в котором на первый план выступает ее связь с лошадьми: микен. греч. [*po-]ti-ni-ja i-qe-ja = Potnia hiqq'eiai* (PY 312 = An 1281), позднее др.-греч. *Πότνια ἵππων* 'хозяйка коней'. Древнегреческие и микенские изображения богини на лошади, сопоставимые с аналогичными древнеближневосточными и с хеттским богом Пирва на лошади, позволяют наметить достаточно широкие границы распространения этого культа<sup>98</sup>.

Семантически сходное название главного мифологического персонажа, связанного с охотой, в двух его формах — мужской и жен-

<sup>94</sup> АБАЕВ 1949, I: 88, 90 (Абаев следовал предположению Марра, по которому к этому же слову восходит арм. *Ast'vac* 'бог': МАРР 1911; 1912; самые ранние фракийские сопоставления Марра не нашли сочувствия у фракологов), 105, 300; 1958, I: 109.

<sup>95</sup> АБАЕВ 1949, I: 499—501; 1958, I: 109.

<sup>96</sup> СТРУВЕ 1932; LAROCHE 1960; HANFMAN, WALDBAUM 1969; DIAKONOFF 1977.

<sup>97</sup> IVANOV 1999: 204—206.

<sup>98</sup> LEVI 1951. Из редко упоминаемых старых работ обращает на себя внимание заметка Ростовцева (ROSTOVITZEFF 1931), где на широком археологическом материале поставлен вопрос о связи богини на лошади со всем этим кругом представлений. Предположение Ростовцева о соответствиях в митаннийской традиции особенно примечательно потому, что по новым открытиям Бучеллати в древнехурритской столице Уркуше в последней четверти III тыс. до н. э. уже представлены сходные изображения лошади перед человеком.

ской — известно в фольклорных текстах разных народов Евразии. Но этнологические изыскания выявили наличие хозяина и хозяйки зверей и у народов Нового Света. Можно ли считать эти символы типологическими универсалиями или же они распространились вместе с первыми охотниками-людьми (*Homo sapiens sapiens*)?

Из материалов, почерпнутых из современных традиций Восточной Азии, примечательны собранные Штернбергом<sup>99</sup> и Крейновичем образцы нивхского охотничьего эпоса, еще прямо связанные с обрядом медвежьего праздника. Лежащее в его основе представление о том, что «медведь — это горный человек» (*т̄ьхыф — палниг''вн''''*<sup>100</sup>), представляет собой основу сюжета предания и его главный смысл.

Характерное для абхазских текстов использование тайного охотничьего языка (*Ažʷajpš'ibyzxlva* ‘языка Ажвапша’ на шкаровском диалекте), в особенности эвфемистических названий животных, из перечня которых состоит ритуальная песня Ажвейпшу и его сыну Дад-Иуану<sup>101</sup>, находит параллели во многих традициях Евразии. Кроме упомянутого выше осетинского секретного языка охотников можно отметить тайные названия в разных тюркских сибирских шаманистских текстах<sup>102</sup>. По отзыву Романа Якобсона, исследование Д. К. Зеленина о табу слов у народов Евразии наметило пути изучения евразийского слова.

Исследование раннеевразийского охотничьего эпоса тесно переплетается с задачами реконструкции птичьего и животного эпоса Евразии. Мифологическим истокам исключительно архаического птичьего эпоса и распространению в Новом Свете и в древней Евразии лежащих в его основе мифов посвящена целая литература, подытоженная в исследовании Е. Ю. Березкина о мифологии коренного населения Америк и северо-западной части Тихоокеанского бассейна (им построена компьютерная база данных в Институте этнографии РАН и написана основанная на ней книга, находящаяся в печати<sup>103</sup>). Для темы евразийских связей важен миф о разорителе

<sup>99</sup> ШТЕРНБЕРГ 1908; 1936.

<sup>100</sup> КРЕЙНОВИЧ 1973: 175.

<sup>101</sup> ГУЛИА 1926; ГУЛИА, БАЖБА 1972: 12 (№ 9); АНША 1982: 34.

<sup>102</sup> Ср. одну из последних попыток их сопоставления: MARAZZI 1984: 280—285.

<sup>103</sup> См. также БЕРЕЗКИН 1987; 1991; 1992; 1998. Особый интерес представляет соотнесение выявляемых древних мифологических связей с языковыми и генетическими (о последних ср. CAVALLI-SFORZA 2000).



орлиных гнезд, о котором приходилось уже неоднократно писать<sup>104</sup>. Леви-Стросс вывел его глубокую древность из совпадения изолированных сфер распространения в труднодоступных областях Северной и Южной Америк. После этого тот же миф был обнаружен в разных традициях Евразии. Но самого Леви-Стросса вплоть до последних его книг о мифологии<sup>105</sup> больше всего занимают возможные структурные соотношения этого мифа с другими американскими индейскими, на него явным образом не похожими.

На территории Евразии этот миф представлен не только в фольклоре многих евразийских народов, особенно в Западной Сибири и в областях к югу от нее (у кетов, хантов, тофалар, желтых уйгур<sup>106</sup>), но и в древнейшей письменной литературе — в шумерском эпосе о Лугальбанде. Степень частичного совпадения шумерского мифопоэтического текста о герое Лугальбанда с америндейскими и евразийскими (особенно западносибирским кетским) вариантами повествования поразительна. В шумерском тексте в выражениях, почти дословно совпадающих с кетским мифом, описан страх мифологического орла Анзуда, боящегося за своих птенцов:

*mušen-e a-nir i-im-gar an-e ba-ta*

*dam-bé u<sub>x</sub> bí-in-du<sub>x</sub> engur-ra ha-te*

*mušen-e u<sub>x</sub> -du<sub>11</sub>-ga-bi-šè*

*dam--bé a-nir-gar-ra-bi- šè*

*<sup>D</sup>a-nun-na dingir-ḫur-sag-gá*

*kiši<sub>x</sub>-gim ki-in-dar-raba-an-di-ni-ib-ku<sub>4</sub>-re-eš-am*

‘Птица подняла жалобный крик — он достигал до неба;

Его жена кричала тоже «Горе!» — ее крик достигал глубинных вод.

Когда птица этот жалобный крик издала,

Когда его жена этот клич издала,

Боги Анунна, божества гор,

Уползли, как муравьи, в земные расщелины<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> ИВАНОВ 1982; 1998, I: 530, 666—667, 789; 2000, II: 94—95, 100; БЕРЕЗКИН 1987.

<sup>105</sup> LÉVI-STRAUSS 1985; 1991.

<sup>106</sup> МАЛОВ 1954: 100—103 (№ 75. *Орел и человек*: в сказке не только есть основные части мифа о человеке, защищающем орлят в их гнезде, но и описание путешествия его на благодарном орле в неведомую страну, во многом близкое к одной из двух версий кетского мифа).

<sup>107</sup> WILKE 1969: 98—101; HRUŠKA 1975: 44.

Исследования последнего времени позволяют предположить раннее распространение наряду с птичьим эпосом и во взаимодействии с ним животного (звериного) эпоса, в котором в качестве основного персонажа выступает лис / лиса, как в средневековом эпосе, известном в таких позднейших его обработках, как Рейнеке-лис. Несколько ученых<sup>108</sup> давно обратили внимание на разительные аналогии последнему во фрагментах того, что предположительно можно считать шумерским животным эпосом, который по абсолютному времени письменной его фиксации принадлежит к числу самых древних текстов мировой литературы. Как показано в недавней специальной работе<sup>109</sup>, в реконструируемом шумерском тексте, как и в позднейших образцах этого эпоса, лис является одним из трех главных персонажей, наряду с собакой и волком<sup>110</sup> (лев первоначально не входит в эту основную тройку, хотя и появляется в повествовании). До сих пор европейские ученые ограничивались оправданным сближением Лиса в шумерском зверином эпосе и в западноевропейских средневековых (и еще более поздних) текстах, а также в индийских басенных и сказочных сюжетах. Но кажется возможным и необходимым существенно расширить круг материалов, привлекаемых для сравнения. В предисловии к своему переводу книги рассказов Пу Сунлина (Ляо Чжая) «Лисьи чары» В. М. Алексеев писал о сходстве отраженных в этой книге народных китайских представлений о коварстве и хитрости лисы с подобными поверьями у русских и других народов<sup>111</sup>. Он добавляет, что в Китае лиса при этом обожествлялась и «в этой своей роли божества, наделенного к тому же способностью принимать всевозможные формы, начиная от лисы-зверя

<sup>108</sup> EVELING 1927: 17; PERRY 1959: 26, п. 37.

<sup>109</sup> VANSTIPHOOT 1988; ср. DENNING-BOLLE 1992: 112 ff., 5.3.4.

<sup>110</sup> Исследованиями последнего времени подтвержден общендоевропейский характер символа волка как знака воина — члена мужского союза (ср. KERSHAW 2000, с обзором лит.). Это представление и связанная с ним терминология (в том числе и название вурдалака, содержащее название волка в качестве первой части) широко распространены в различных языках степной полосы Евразии и Кавказа. У носителей этих языков с тем же кругом символов связаны и обряды переодевания в волчьи шкуры, символизирующие превращение в волка, ср. «волчьих людей» в хеттских текстах. Обращение топонимов и названий стран (ср. название Ликийи) от слова «волк» стоит в том же ряду общеевразийских представлений.

<sup>111</sup> АЛЕКСЕЕВ 1922/1983: 13—14.

и кончая лисой-женщиной, лисой-мужчиной... в этом мире превращений лиса и кружит голову человека особыми химерами»<sup>112</sup>.

Как в шумерской традиции, так и на Дальнем Востоке с позднейшими европейскими и индийскими эпическими и басенными сюжетами совпадает необходимость Лису отвечать перед судом и гротескная функция лиса-обманщика. Смеховой образ лиса выступает и в шумерских пословицах: *kas* — *a(-a)* А.АВ.ВА-*šè giš-a-ni (ù-)bi-in-sur* А.АВ.ВА TUN-*bl kas-gu<sub>10</sub>* — *um-e- šè* 'помочившись в море, лиса сказала: все это море — моя моча'<sup>113</sup>. Гипотетическая реконструкция Лисы в зверином эпосе как первоначального Божественного Трикстера, для шумерского высказываемая с осторожностью<sup>114</sup>, давно была сформулирована на основе преданий народов Дальнего Востока и Америки<sup>115</sup>. В частности, в этом ареале рано распространяются и сохраняются гротескные сюжеты, связывающие двух персонажей типа трикстеров — Лису и Ворона<sup>116</sup> (Кутха у ительменов). В одном из подобных ительменских смеховых рассказов выступает в смеховой функции лисья моча, как в приведенном шумерском тексте. Лиса (*t'sal-aj*), похитившая у Кутха его добычу — мышей, чтобы избежать наказания, прикидывается больной. Она выстругала ольху, сделала из нее свою мочу красного цвета, попросила Кутха вылить мочу из корыта, а когда он пошел выливать, столкнула его с обрыва<sup>117</sup>. В рассказе «Кутх и Лиса» («Kutx da T'sal») Кутх, которому становится смешно при виде лисы, снявшей с себя шкуру, пугает ее<sup>118</sup>. В японской мифологии лиса — вестница богини Инари, а у айнов одна из эпических поэм повествует о богелисе, наказанном за кражу рыбы<sup>119</sup>. В Сибири у кетов, югов и эвен-

<sup>112</sup> АЛЕКСЕЕВ 1922/1983: 15. Как заметил Алексеев (1978: 81), из 431 рассказа Ляо Чжая 81 (т. е. около пятой части) посвящен волшебным лисам (большая часть они основаны на фольклорных историях).

<sup>113</sup> GORDON 1962: 234; пер.: АФАНАСЬЕВА 1997: 322.

<sup>114</sup> VANSTIPHOUT 1988: 211, 223, п. 100; ср. о западноевропейском эпосе HAGTINGIUS 1972.

<sup>115</sup> ТОПОРОВ 1982.

<sup>116</sup> См. сопоставление лисы и ворона в этой функции: МЕЛЕТИНСКИЙ 1998: 165. О роли гротеска в наиболее архаичном слое представлений ср. пронциательные замечания: НОСАРТ 1927. С этой точки зрения можно думать об очень древних архетипических основах средневекового карнавала, изученного Бахтиным, Хейзингой и Ле Гоффом.

<sup>117</sup> Рассказ записан в 1933 г.: СТЕВНИЦКИЙ 1934: 104.

<sup>118</sup> Записано в 1969 г.: ВОЛОДИН 1976: 412—417.

<sup>119</sup> НЕВСКИЙ 1972: 102 сл.

ков записаны мифы и сказки, герой которых — лис или лисенок. В кетском мифе о разорителе орлиных гнезд главный герой — лисенок. В югской (сымско-кетской) сказке лиса обманывает медведя<sup>120</sup>.

Сюжеты большинства из произведений этого круга сходны друг с другом и с тем прототекстом, который реконструирован для шумерского. Можно думать, что здесь перед нами осколки одного из самых древних сказаний, объединявших население Евразии в весьма раннее время. Кажется весьма интересным, что одна из самых известных басен Крылова (как и ее прообраз у Лафонтена) через Эзопа восходит к такому древнеближневосточному прототипу, в котором соединены персонажи архаического птичьего (Ворона) и звериного (Лисица) эпоса. Было уже обращено внимание и на разительное сходство сочетания лисы с вороном и вороной в баснях Эзопа, имеющих продолжение у Лафонтена (*Maitre Renard* «Дядя Лис»<sup>121</sup>) и Крылова, и в шумерских баснях, сохранившихся лишь фрагментарно<sup>122</sup>.

Становясь (по-видимому, судя по шумерским фрагментам, позднее III тыс. до н. э. в Передней Азии) персонажами басни, птицы и животные утрачивают те более важные функции (божеств и культурных героев), которые могут быть реконструированы для более раннего времени и еще отражены в палеосибирской мифологии. На

<sup>120</sup> WERNER 1997: 250, № 8.

<sup>121</sup> Пер. М. Л. Гаспарова, см. ГАСИАРОВ, ПОДГАЕЦКАЯ 1981: 119. Для того чтобы проследить, в какой мере архетипические функции Лисы сохраняются в позднейших европейских баснях, можно сопоставить три басенных русских сборника 2-й пол. XVIII в. В книге Золотницкого в 4-х (5, 9, 13, 14) из 52-х басен Лисица — главный персонаж, выступающий в сочетании с другими животными, из них — в двух случаях — в сочетании с волком, как в самом раннем эпосе. В одной из басен последнего рода Лисица соотносена с судом (в качестве секретаря), что (разумеется, не в порядке реальной предметности, а благодаря «памяти жанра») тоже напоминает шумерские тексты (Золотницкий 1763: 28—29). В изданной новиковской Типографической Компанией книге басен в переводе Фонвизина 28 из 225-ти басен (т. е. больше десятой части) посвящены проделкам или злоключениям Лисы, причем в одной из басен (№ 45, Фонвизин 1787: 53—55) молодые лисенята, как в кетском мифе, представляют угрозу для орлят, оставшихся в гнезде без орла. Наконец, в книге Эмина из 71-й басни только две прямо продолжают темы звериного («Лиса и волк»: Эмин 1793: 32—33) и птичьего («Курица и лисица», Там же: 57—58) эпоса, а еще в одной басне («Об избрании судьи», Там же: 109—114) лиса хотя и очень деятельный персонаж, но лишь один из многих. Можно было бы думать об индексе архетипичности сюжетов, в определенном смысле противоположном их оригинальности.

<sup>122</sup> GORDON 1962: 236.

этих примерах видна, с одной стороны, реальность построения единой истории древних литератур Евразии на основе применения сравнительного метода, с другой же стороны, необходимость учета в ней таких функциональных сдвигов и переосмыслений, которые делают передачу культурного наследия одновременно его трансформацией, существенно меняющей исходные соотношения.

## 4. Из символики музыкальных инструментов

### 4.1. Палочки барабана

Для шаманистских культур Евразии важнейшим музыкальным инструментом является бубен (это хорошо понимали не только ценители этих культур, но и их враги: «раскулачивание шаманов» в Сибири заключалось в том, что у них отнимали бубны). Его использование предполагает и наличие особых палочек.

В работе Аустерлица<sup>123</sup> на нивхском примере было показано, что две палочки могут символически называться производным от корня, редуцированная форма которого выступает как название особого фольклорного жанра.

### 4.2. Сюжет убийства сына

По абхазским поверьям тридцатиструнный музыкальный инструмент *ахутаа* ('трехручный') был создан героем Кягуа, когда он по ошибке застрелил собственного сына<sup>124</sup>. Сыноборчество является архетипическим сюжетом, здесь ослабленным случайностью мотива. Мотив стрельбы в сына совпадает с фабулой легенды о Вильгельме Телле, но в ней нет трагического исхода. Схема сюжета мифа о Кягуа совпадает с «Историей одной контроктавы» Пастернака, но в ней орган служит причиной гибели ребенка, убитого игрой на нем своего отца.

### 4.3. Инанна-Иштар как покровительница инструментов

В древнемесопотамских традициях и в сопредельных, испытывавших их влияние, Инанна-Иштар — основная покровительница музыкальных инструментов. В частности, с ней связываются священ-

<sup>123</sup> AUSTERLITZ 1984: 222.

<sup>124</sup> АДЖИНДЖАЛ 1969: 306—307.

ные барабаны, устанавливаемые на месте собрания, и такие струнные инструменты, как арфы. Другие музыкальные инструменты могут посвящаться иным богам. Поэтому отношения между инструментами частично воспроизводят структуру пантеона.

## 5. О функции парных ономатопоэтических существительных в мифологическом эпосе

Ономатопоэтические пары существительных, одно из которых начинается с губного носового *m*- или с другого губного согласного, часто встречаются в тюркских языках (тип *kitap-mitap*- 'книги-мниги'), под возможным влиянием которых они далее распространяются во многих языках Евразии. Они известны также в семитских языках, из древнееврейского входят в идиш, парные выражения в котором повлияли на ряд языков Нового времени, в том числе на современный русский. К числу древнейших примеров в текстах на индоевропейских языках Древнего Востока принадлежит пара хеттских божеств *Šuhili-Muhili*<sup>125</sup>, хет. (под лувийским влиянием?) междометие *ai wai* 'увы!', а также палайск. *arra*- и *warra*-; лув. *Ahra wahra* 'горе!'. Кажется возможным предложить формальное объяснение как такой пары и по отношению к названию парных орудий любимой игры Гильгамеша *pukku* и *mi(e)kku*, выступающих в шумерском сказании III тыс. до н. э. и в аккадском пересказе его 2-й части в XII таблице поздней ниневийской версии эпоса о Гильгамеше, Энкиду и царстве мертвых<sup>126</sup>, а также в гимне Иштар, связанном с этим текстом. В последнее время предложено толкование этой игры как «безлошадного» прототипа поло, соответственно *pukku* понимается как деревянный мяч, а *mikku* — как клюшка с длинной ручкой, посредством которой Гильгамеш бросает этот мяч<sup>127</sup>. Звукосимволическое соотношение между двумя шумерскими словами соответствует универсальной интерпретации оппозиции *u* : *i* как символизирующей различие большого и малого; к разнице между целыми слогами ср. др.-яп. \**pi* '1' : \**pu* '2'; *mi* '3' : *mu* '6'<sup>128</sup> и т. п. Как сообщает шумерское сказание, Гильгамеш сделал себе *pukku* из корней мирового

<sup>125</sup> ИВАНОВ 2000, II: 332 (с библиогр.).

<sup>126</sup> PARPOLA 1997: 115—116, строки 56—57, 63—64, 70—71; 132, 136; GEORGE 1999: 183—184, 191, 193; VOTTÈRO 1992: 211.

<sup>127</sup> TOURNAY, SHAFER 1994: 47, 255 с лит. вопроса; см. также указанные в предыдущей сноске места пер. GEORGE 1999.

<sup>128</sup> ИВАНОВ 2000, II: 327.

дерева<sup>129</sup>, а *mikku* — из его ветвей. В ходе приятной для него игры, которую он затеял на большой городской площади, роль пони играли молодые люди Урука — беззащитные дети вдов. Гильгамеш их оседлывал, те стонали, у них болели шеи и бедра. Матери и сестры приносили им пищу и питье. Направленные к богам жалобы и проклятия вдов и юных дев заставили оба магических предмета, для которых Гильгамеш в своем доме отвел место, обведенное волшебным кругом, провалиться в нижний мир, куда за ними отправился Энкиду. И происхождение этих предметов, и их связь с нижним миром (естественная для вещи, сделанной из корней мирового дерева) заставляет признать их сакральный характер.

Если считать *mikku* подобием молотка, которым Гильгамеш ударял по деревянному мячу, то ближайшую параллель можно найти в том же III тыс. до н. э. в мифологическом хаттском тексте из Анатолии (во II тыс. до н. э. хаттский язык, как и шумерский, выходит из употребления, и поэтому приходится опираться на копии, переписчики которых уже плохо понимали их смысл). В хаттском мифе богиня Катахцифури просит бога-кузнеца Хашамиля (связанного с нижним миром) принести «молот» *tu-wakku-rakku*<sup>130</sup>. Хотя по Камменхубер форму надо понимать как удвоение [*fakku*] с неясным по функции префиксом *tu-*, в то же время возможно и предположение, что в первой части *tuwakku-* хаттского парного сочетания (но не во второй) появляется начальное *m-*, сопоставимое с шумерским *mikku*; вторая же часть хаттского сочетания — *rakku* только гласной фонемой корня отличается от шу-

---

<sup>129</sup> О Мировом дереве в связи с Гильгамешем см. топоров 1980: 400 (405—406 — дальнейшие библиогр. сведения); комороци 1981: 51, примеч. 12. См. другую точку зрения: дьяконов 1990: 53—54. Ср. струве: 1932, также яacobсон 1988. Предположение о том, что в этих восточных областях речь шла скорее не о кедре, а о можжевельнике (яacobсон 1988: 133), согласуется с недавно предложенной этимологией шумерск. *eren* 'кедр', сравниваемого (как древнее заимствование в шумерском) с индоевропейским названием можжевельника: wittaker 1998: 129; fraune 1992: 9 (3.3.3.3). Если принять мысль И. М. Дьяконова о том, что такие мифы, как сражение Гильгамеша с Хувавой, древнее времени царствования исторического Гильгамеша, с которым они потом связались, то можно предположить участие в создании этих ранних мифов не только шумеров, но и других повлиявших на них народов, в частности носителей индоевропейских диалектов (см. об индоевропейско-шумерских контактах гамкрелидзе, иванов 1984, II: 876—877).

<sup>130</sup> См. текст и разбор: камменхубер 1980: 42, 76—77, 91, 93, 98.

мерск. *rikki*. Несомненно, что и значение ('молоток' / 'клюшка'), и фонемный состав шумерской и хаттской пар близки друг другу. Кроме чисто типологического сходства не полностью исключено и наличие исторической связи (скорее всего, через посредство нам неизвестных промежуточных звеньев) между Южной Месопотамией и Северной Анатолией в этот период.

Помимо собственно языковых сходств данные места шумерского и хаттского текстов аналогичны и по содержанию. В обоих случаях речь идет об орудиях, которые один мифологический персонаж (Энкиду или Хашамиль) должен принести из нижнего мира для другого (Гильгамеша или Катахцифури-Камрусепы). Социальная интерпретация, противопоставляющая Гильгамеша юношам Урука, которых он притесняет, напоминает сходные мотивы в первых таблицах позднейших аккадских версий эпоса и может быть месопотамской инновацией.

Но игра в мяч как ритуальная деятельность верховного жреца или священного царя сопоставима с игрой в поло у персидских царей, их гвардии и двора (с VI в. до н. э.). Кроме уже приводившихся древнеегипетских параллелей (победоносное символическое бросание мяча фараоном) особый интерес могли бы представить и типологические аналогии в ритуальной игре в мяч в доколумбовской Центральной Америке.

### Литература

- АБАЕВ 1949 — *Абаев В. И.* Осетинский язык и фольклор. Т. 1—2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949—; т. 2 не был напечатан и остался в корректуре.
- АБАЕВ 1957 — *Абаев В. И.* Проблемы нартского эпоса // НАРТСКИЙ ЭПОС 1957.
- АБАЕВ 1958—1989 — *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 1—4; Указатель. М.: Наука, 1958; 1973; 1989; 1995.
- АДЖИНДЖАЛ 1969 — *Аджинджал И. А.* Легенда о происхождении музыкального инструмента «ахымаа» // Из этнографии Абхазии. Сухуми: Алашара, 1969. С. 306—307.
- АЛЕКСЕЕВ 1922 — *Алексеев В. М.* Предисловие переводчика // *Ляо Чжай.* Лисьи чары. Пг.: Всемирная лит., 1922; перепечатано в кн.: пу сунлин 1983: 13—26.
- АЛЕКСЕЕВ 1978 — *Алексеев В. М.* Китайская литература: Избр. труды. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1978.



- АНШБА 1982 — *Аншба А. А.* Абхазский фольклор и действительность. Тбилиси: Мецниереба, 1982.
- АРДЗИНБА 1982 — *Ардзинба В. Г.* Ритуалы и мифы древней Анатолии. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1982.
- АРЬЯ ШУРА 1962/2000 — *Арья Шура.* Гирлянда джатак. М.: Изд. фирма «Восточная лит.» РАН, 1962. (Памятники литературы народов Востока. Переводы VII); доп. изд.: М., 2000.
- АССМАН 1999 — *Ассман Я.* Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. М.: Присцельс, 1999.
- АФАНАСЬЕВА 1997 — *Афанасьева В. К.* От начала начал: Антология шумерской поэзии. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1997.
- БАРАН 1993 — *Баран Х.* Хлебников и мифология орочей // Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Изд. группа «Прогресс» «Универс», 1993. С. 15—21.
- БЕРЕЗКИН 1987 — *Березкин Ю. Е.* Голос дьявола среди снегов и джунглей: Истоки древней религии. Л.: Лениздат, 1987. (Сер. Разум познает мир).
- БЕРЕЗКИН 1991 — *Березкин Ю. Е.* Южноамериканский миф о свержении власти женщин // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 183—210.
- БЕРЕЗКИН 1992 — *Березкин Ю. Е.* Аномалии в южноамериканской мифологии // Фольклор и этнографическая действительность. СПб., 1992. С. 54—61.
- БЕРЕЗКИН 1998 — *Березкин Ю. Е.* Какая реальность сокрыта в мифах? // Природа. 1998. № 2. С. 48—60.
- ВЕРБИЦКИЙ 1884 — *Вербицкий В.* Словарь алтайского и аладагского наречий тюркского языка. Казань, 1884.
- ВЕРНЕР 1990 — *Вернер Г. К.* Коттский язык. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1990.
- ВИРСАЛАДЗЕ 1976 — *Вирсаладзе Е. Б.* Грузинский охотничий миф и поэзия. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1976.
- ВОЛКОВА 1962/2000 — *Волкова О. Ф.* Предисловие // АРЬЯ ШУРА 1962/2000. С. 5—24.
- ВОЛОДИН 1976 — *Володин А. П.* Ительменский язык. Л.: Наука, Ленинг. отд., 1976.
- ГАМКРЕЛИДЗЕ, ИВАНОВ 1984 — *Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Ч. 1—2. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984.
- ГАСПАРОВ, ПОДГАЕЦКАЯ 1981 — *Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю.* Басня. М., 1981.
- ГУЛИА 1926 — *Гулиа Д. И.* Божество охоты и охотничий язык у абхазов. Сухуми, 1926.

- ГУЛИА, БГАЖБА 1972 — Абхазская народная поэзия / Сост. Д. И. Гулиа, Х. Бгажба. 2-е изд. Сухуми, 1972.
- ДИРР 1915 — Дирр А. Божество охоты и охотничий язык у кавказских горцев // Сб. материалов для описания местностей и племен Кавказа. Т. 44. Отд. 4. Тифлис, 1915.
- ДЬЯКОНОВ 1961 — Эпос о Гильгамеше («О все выдавшем») / Пер., коммент., ст. И. М. Дьяконова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. (Лит. памятники).
- ДЬЯКОНОВ 1990 — Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1990.
- ДЮМЕЗИЛЬ — Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология: Пер. с фр. М., 1977.
- ЖИРМУНСКИЙ 1962 — Жирмунский В. М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1962.
- ЖИРМУНСКИЙ 1979 — Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Избр. труды. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1979.
- ЗОЛОТНИЦКИЙ 1763 — Золотницкий В. Т. Новые нравоучительные басни... М., 1763.
- ИВАНОВ 1962 — Иванов Вяч. Вc. О культе огня у хеттов // Древний мир. М., 1962.
- ИВАНОВ 1974 — Иванов Вяч. Вc. К типологии древнеближневосточных гимнов Солнцу // Σημειωτική: Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Тарту: Тартуский ун-т, 1974. С. 151—156.
- ИВАНОВ 1977 — Иванов Вяч. Вc. Микенское греческое *wa-na-ka* и его индоевропейское соответствие // Балканский лингвистический сборник. М.: Наука, 1977. С. 165—171.
- ИВАНОВ 1977а — Иванов Вяч. Вc. Луна, упавшая с неба: Древняя литература Малой Азии. М.: Худож. лит., 1977.
- ИВАНОВ 1981 — Иванов Вяч. Вc. Разыскания в области анатолийского языкознания. 15а // Этимология 1979. М.: Наука, 1981. С. 130—138.
- ИВАНОВ 1982 — Иванов Вяч. Вc. Кетско-американские связи в области мифологии // Кетский сборник. Л., 1982. С. 132—143.
- ИВАНОВ 1985 — Иванов Вяч. Вc. Об отношении хаттского языка к северокавказским // Древняя Анатолия. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1985. С. 26—59.
- ИВАНОВ 1992 — Иванов Вяч. Вc. Памятники тохароязычной письменности // Восточный Туркестан в древности и раннем Средневековье: Этнос. Языки. Религии. Гл. 7. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1992. С. 222—270.
- ИВАНОВ 1998—2000 — Иванов Вяч. Вc. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1—2. М.: Языки русской культуры, 1998; 2000.
- ИВАНОВ 2000а — Иванов Вяч. Вc. Индо-хеттский, индо-уральский, ностратический, евразийский: О терминологии и способах сравнительно-исторического выявления разных хронологических слоев в языках Евра-

- зи // Евразийское пространство: звук и слово. М.: Композитор, 2000. С. 7—14.
- ИВАНОВ 2001 — *Иванов Вяч. Вс.* Хеттский язык. 2-е изд., испр. и доп. М.: УРСС, 2001.
- ИВАНОВ, ТОПОРОВ 1974 — *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М.: Наука, 1974.
- ИНАЛ-ИНА 1977 — *Инал-Ина Ш. Д.* Памятники абхазского фольклора: Нарты. Ацаны: Сб. ст. и материалов. Сухуми: Алашара, 1977.
- КАММЕНХУБЕР 1980a — *Камменхубер А.* Хаттский язык // Древние языки Малой Азии. М.: Прогресс, 1980. С. 23—98.
- КАММЕНХУБЕР 1980b — *Камменхубер А.* Очерк палайской грамматики // Древние языки Малой Азии. М.: Прогресс, 1980. С. 198—217.
- КОМОРОЦИ 1981 — *Комороци Г.* К символике дерева в искусстве Древнего Двуречья // Древний Восток и мировая культура. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1981.
- КРЕЙНОВИЧ 1973 — *Крейнович Е. А.* Нивхгу. Загадочные обитатели Сахалина и Амура. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1973.
- ЛИВШИЦ 1962 — *Лившиц В. А.* Юридические документы и письма: Согдийские документы с горы Муг. Вып. 2. М.: Изд-во вост. лит., 1962.
- ЛИВШИЦ 1969 — *Лившиц В. А.* К открытию бактрийских надписей на Кара-Тепе // Буддийские пещеры Кара-Тепе в Старом Термезе. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1969. С. 47—81.
- ЛИВШИЦ 1976 — *Лившиц В. А.* Надписи из Дильберджина // Древняя Бактрия. М.: Наука, 1976. С. 163—167.
- МАЛОВ 1912 — *Малов С. Е.* Остатки шаманства у желтых уйгуров // Живая старина. 1912. Год XXI.
- МАЛОВ 1951 — *Малов С. Е.* Памятники древнетюркской письменности: Тексты и исследования. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951.
- МАЛОВ 1952 — *Малов С. Е.* Енисейская письменность тюрков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952.
- МАЛОВ 1954 — *Малов С. Е.* Уйгурский язык. Хамийское наречие: Тексты, переводы и словарь. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954.
- МАЛОВ 1959 — *Малов С. Е.* Памятники древнетюркской письменности Монголии и Киргизии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959.
- МАРР 1911 — *Марр Н. Я.* Бог  $\Sigma\alpha\beta\alpha\zeta\iota\omicron\varsigma$  у армян // Известия Имп. РАН. 1911. С. 759—774.
- МАРР 1912 — *Марр Н. Я.* Фрако-армянский Sabazios — Aspac' и сванское божество охоты // Известия Имп. РАН. 1912. С. 827—830.
- МАРР 1932 — *Марр Н. Я.* (ред.) Тристан и Исоolda: От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии: Коллективный

- труд Сектора семантики мифа и фольклора. Л.: Изд-во АН СССР, 1932. (Тр. Ин-та языка и мышления АН СССР. 2).
- МАТЬЕ 1956 — *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956.
- МЕЛЕТИНСКИЙ 1957 — *Мелетинский Е. М.* Место нартских сказаний в истории эпоса // НАРТСКИЙ ЭПОС 1957.
- МЕЛЕТИНСКИЙ 1998 — *Мелетинский Е. М.* Избр. статьи, воспоминания. М.: РГГУ, 1998.
- НАДЕЛЯЕВ, НОСИЛОВ, ТЕНИШЕВ, ЩЕРБАК 1969 — *Наделяев В. М., Носилов Д. М., Тенишев Э. Р., Щербак А. М.* Древнетюркский словарь. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1969.
- НАРТСКИЙ ЭПОС 1957 — Нартский эпос: Материалы совещания (Орджоникидзе, 1956). Орджоникидзе, 1957.
- НЕВСКИЙ 1972 — *Невский Н. А.* Айнский фольклор. М.: Наука, Гл. ред. худож. лит., 1972.
- НЕВСКИЙ 1981 — *Невский Н. А.* Материалы по говорам языка цоу. Словарь диалекта северных цоу. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1981.
- ОРАНСКИЙ 1979 — *Оранский И. М.* Иранские языки в историческом освещении. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1979.
- ПУ СУНЛИН 1983 — *Пу Сунлин.* Рассказы Ляо Чжая о необычайном / В пер. с кит. акад. В. М. Алексеева. М.: Худож. лит., 1983.
- РАДЛОВ, МАЛОВ 1913—1917; 1930 — *Радлов В. В., Малов С. Е.* *Sūvarṇarābhāsa* (сутра золотого блеска): Текст уйгурской редакции. СПб./Пг./Л., 1913—1917; 1930. (*Bibliotheca Buddhica* 17, 27. Вып. 1—8).
- СЕРГЕЕВА 1962/2000 — *Сергеева Т. В.* Иллюстрации к «Джатакамале» («Гирлянде джатак») Арья Шуры // АРЬЯ ШУРА 1962/2000. С. 348—365.
- СОКОЛОВА 1967 — *Соколова В. С.* Генетические отношения язгулямского языка и шугнанской языковой группы. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1967.
- СТАРОСТИН 1995 — *Старостин С. А.* Сравнительный словарь енисейских языков // Кетский сборник: Лингвистика. М.: Изд. фирма «Восточная лит.» РАН: Школа «Языки рус. культуры», 1995. С. 176—315.
- СТАРОСТИН 1995а — *Старостин С. А.* Несколько новых хурритских этимологий // Вестник древней истории. 1995. № 2. С. 133—136.
- СТЕБНИЦКИЙ 1934 — *Стебницкий С. Н.* Ительменский язык // Языки и письменность народов Севера / Под общ. ред. Я. П. Алькора. Ч. 3. Языки и письменность палеоазиатских народов / Под ред. Е. А. Крейновича. М.; Л.: Учпедгиз, 1934. С. 85—104.
- СТРУВЕ 1932 — *Струве В. В.* Иштарь-Исольда в древневосточной литературе // МАРР 1932.
- ТИМОНИНА 1978 — *Тимонина Л. Г.* Тюркские заимствования в коттском языке // Сов. тюркология. 1978. № 3.

- ТИМОНИНА 1979 — *Тимонина Л. Г.* Коттско-тюркские словарные сопоставления Карла Боуда // Сов. тюркология. 1979. № 5.
- ТОПОРОВ 1980 — *Топоров В. Н.* Дерево мировое // Мифы народов мира. М.: Сов. энцикл., 1980. Т. 1. С. 400—406.
- ТОПОРОВ 1982 — *Топоров В. Н.* Лиса // Мифы народов мира. Т. 2. М.: Сов. энцикл., 1982. С. 57.
- ФОНВИЗИН 1787 — *Фонвизин Д. И.* Жизнь графа Никиты Ивановича Панина. СПб., 1787.
- ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ 1928 — *Франк-Каменецкий И. Г.* Религиозный синкретизм в Египте в фиванский период // Записки коллегии востоковедов. Т. 3. Вып. 1. Л., 1928.
- ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ 1932 — *Франк-Каменецкий И. Г.* Иштарь в Библии // МАРР 1932.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ 1932 — *Фрейденоберг О. М.* Сюжет Тристана и Исольды в мифологемах эгейского отрезка Средиземноморья // МАРР 1932. С. 91—114.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ 1997 — *Фрейденоберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997; 1-е изд.: 1936.
- ШТЕРНБЕРГ 1908 — *Штернберг Л. Я.* Материалы по изучению гиляцкого языка и фольклора. Т. 1. Образцы народной словесности. Ч. 1. СПб., 1908.
- ШТЕРНБЕРГ 1936 — *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
- ЭМИН 1793 — *Эмин Ф. А.* Нравоучительные басни. 3-е изд. СПб., 1793.
- ЯКОВСОН 1988 — *Яковсон В. А.* Куда Гильгамеш ходил за кедрами? // Кавказско-ближневосточный сборник. Тбилиси: Мецниереба, 1988. С. 128—133.
- ADAMS 1999 — *Adams D. Q.* A Dictionary of Tocharian B. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1999. (Leiden Studies in Indo-European, 10).
- ARNOLD-DÖBBEN 1978 — *Arnold-Döbben V.* Die Bildersprache des Manichäismus. Köln, 1978. (Arbeitsmaterialien zur Religionsgeschichte, 3).
- ASMUSSEN 1966 — *Asmussen J. P.* Der Manichäismus als vermittler literarischen Gutes // *Temenos*, 2. 1966. S. 5—21.
- ASMUSSEN 1975 — *Asmussen J. P.* Manichaean Literature. Delmar; N. Y., 1975. (Persian Heritage Series, 22).
- BAILEY 1975 — *Bailey H. W.* Excursus Iranocausasicus // Monumentum H, S, Nyberg. Acta Iranica. 4. Hommages et Opera Minora. Leiden-Brill, 1975. P. 31—35.
- AUSTERLITZ 1984 — *Austerlitz.* On the Vocabulary of Nivkh Shamanizm: the Etymon of *qas* ('Drum') and Related Questions // Shamanism in Eurasia. Pt 2. Forum 5. Göttingen: Herodot, 1984. P. 231—241.
- BANG 1925 — *Bang.* Manichäische Hymnen // *Muséon*. 1925. Т. 38. P. 1—55.

- BARTHOLOMAE 1979 — *Bartholomae Chr.* Altiranisches Wörterbuch zusammen mit den Nacharbeiten und Vorarbeiten. Berlin: de Gruyter, 1979 (repr.).
- BENVENISTE 1929 — *Benveniste E.* Essai de grammaire sogdienne. Pt. 2. Morphologie, syntaxe et glossaire. Paris: Librairie Paul Geuthner, 1929. (Mission Pelliot en Asie Centrale. Série petit in-octavo. T. 3).
- BENVENISTE 1946 — *Benveniste E.* *Vessantara Jātaka*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1946.
- BIANCHI 1988 — *Bianchi U.* Omogenietà della luce e dualismo radicale nel Manicheismo // Religion in Erbe Ägyptens. Beiträge zur spätantiken Religionsgeschichte zu Ehren von A. Böhlig / Ägypten und Altes Testament, 14. 1988. S. 54—64.
- BITTEL 1976 — *Bittel K.* Les Hittites. L'Univers des formes / Dirigé par A. Malraux et A. Parrot. Paris: Gallimard, 1976.
- BOAS 1940 — *Boas F.* Race, Language and Culture. N. Y.: Macmillan, 1940; repr.: Free Press, 1966.
- BOTTÉRO 1992 — *Bottéro J.* L'Épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir / Trad. de l'akkadien et présenté par Jean Bottéro. L'aube des peuples. Paris: Gallimard, 1992.
- BOYCE 1968 — *Boyce M.* On Sacred Fires of Zoroastrians // Bulletin of the School for Oriental Research, 31. 1968. 1, P. 52—68.
- BÖHLIG 1978 — *Böhlig A.* Zur Vorstellung vom Lichtkreuze in Gnostizismus und Manichäismus // Gnosis. H. Jonas-Festschrift / Ed. B. Aland. Göttingen, 1978. S. 473—491.
- BUDGE 1969 — *Budge E. A. W.* The Gods of the Egyptians. Vol. 1—2. N. Y.: Dover, 1969.
- CARRUBA 1970 — *Carruba O.* Das Palaische. Texte, Grammatik, Lexikon. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970. (Studien zu den Boğazköy-Texten. Heft 10).
- CARRUBA 1972 — *Carruba O.* Beiträge zum Palaischen. Istanbul: Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut in het Nabije Osten, 1972.
- CARRUBA 1977 — *Carruba O.* Commentario alla trilingua licio-greco-aramaica di Xanthos // Studi micenei ed egeo-anatolici. Fase. 18 Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977. P. 273—315.
- CASTREN 1855 — *Castren M. A.* Wörterverzeichnisse aus den Samojedischen Sprachen. St. Petersburg, 1855. (Nordische Reise und Forschungen / Bearb. A. Schiefner).
- CASTREN 1857 — *Castren M. A.* Versuch einer Koibalischen und Karagassischen Sprachlehre. St. Petersburg, 1857. (Nordische Reise und Forschungen / Hrsg. A. Schiefner).
- CASTREN 1858 — *Castren M. A.* Versuch einer Jenissei-Ostjakischen und Kottischen Sprachlehre nebst Wörterverzeichnissen aus den genannten Sprachen. St. Petersburg, 1858. (Nordische Reise und Forschungen / Hrsg. A. Schiefner).

- CAVALLI-SFORZA 2000 — *Cavalli-Sforza L.* Genes, Peoples and Languages. Stanford: Univ. Press, 2000.
- CLARK 1982 — *Clark L. V.* The Manichaean Turkic Pothi-Book // *Altorientalischen Forschungen*. 9. 1982. S. 145—218.
- DENNING-BOLLE 1992 — *Denning-Bolle S.* Wisdom in Akkadian Literature. Expression, Instruction, Dialogue. Leiden: Ex Oriente Lux, 1992. (Meddelingen en verhandelingen van het Vooraziatisch-egyptisch genootschap «Ex oriente Lux», 28).
- DIAKONOFF 1977 — *Diakonoff I. M.* On Cybele and Attis in Phrygia and Syria // *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*. Vol. 25. 1977. P. 333—340.
- EBELING 1927 — *Ebeling E.* Die babylonische Fabel und ihre Bedeutung für die Literaturgeschichte. Leipzig, 1927. (Mitteilungen des altorientalischen Gesellschaft, II, 3).
- FAUTH 1979 — *Fauth W.* Sonnengottheit (<sup>D</sup>UTU) und 'Königliche Sonne' (<sup>D</sup>UTU-ŠI) bei den Hethitern // *Ugaritforschungen*, 11. 1979. S. 227—263.
- FRAYNE 1992 — *Frayne D. R.* Indo-Europeans and Sumerians: Evidence for their Linguistic Contact // *Canadian Society for Mesopotamian Studies Bulletin*, 25. 1992.
- GABAIN 1951 — *Gabain A. v.* Altürkische Grammatik. Heidelberg: Carl Winter, 1951.
- GABAIN, WINTER 1958 — *Gabain A., Winter W.* Ein Hymnus an den Vater Mani auf 'Tocharisch' B mit altürkischen Übersetzung. Berlin: Akademie-Verlag, 1958. (Türkische Turfantexte IX. Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jahrgang 1956. ' 2).
- GAUTHIOT 1923 — *Gauthiot R.* Essai de grammaire sogdienne. Pt. 1. Phonétique. Paris: Librairie Paul Geuthner, 1914—1923. (Mission Pelliot en Asie Centrale. Série petit in-octavo. T. 1).
- GEORGE 1999 — *George A.* (transi.). Epic of Gilgamesh. Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian. Penguin Books, 1999.
- GORDON 1962 — *Gordon E. W. I.* Animals as represented in the Sumerian Proverbs and Fables: A preliminary Study // *Древний мир: Академику В. В. Струве*. М.: Изд-во вост. лит., 1962. С. 226—249.
- GRANDET 1995 — *Grandet P.* Hymnes de la religion d'Aton (Hymnes du XIV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- GÜTERBOCK 1958 — *Güterbock H. G.* The Composition of Hittite Prayers to the Sun // *Journal of the American Oriental Society*. Vol. 78. 1958. P. 238—242.
- GÜTERBOCK, HOFFNER 1980 — *Güterbock H. G., Hoffner H. A.* The Hittite Dictionary of The Oriental Institute of the University of Chicago. Vol. 3, fasc. 1. Chicago, 1980.
- HAGTINGIUS 1972 — *Hagtingius T.* Een nieuwe bendering van de Reinaert // *De Nieuwe Taalgids*, 65. 1972. P. 241—256.

- HANFMAN, WALDBAUM 1969 — *Hanfinan M. A., Waldbaum C.* Kybele and Artemis // *Archaeology*. Vol. 22, 4. 1969.
- HERTEL 1925 — *Hertel J.* Die arische Feuerlehre. Leipzig: H. Haessel, 1925. (Indo-iranische Quellen und Forschungen. Heft 6).
- HERTEL 1927 — *Hertel J.* Sonne und Mitra in Awesta, auf Grund der awestischen Feuerlehre dargestellt. Leipzig: H. Haessel, 1927. (Sächsischer Forschungsinstitut zu Leipzig. Forschungsinstitut für Indogermanistik. Indische Abteilung. Veröffentlichung № 6. Indo-iranische Quelle und Forschungen. Heft 9).
- HERTEL 1929 — *Hertel J.* Beiträge zur Erklärung des Awesta und des Vedas. Leipzig: S. Hirzel, 1929. (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Bd 40, № 2).
- HERTEL 1931 — *Hertel J.* Die awestischen Herrschafts- und Siegesfeuer: mit Text, Übersetzung und Erklärung von Yašt 18 und 19. Leipzig: S. Hirzel, 1931. (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Bd 41).
- HOCART 1927 — *Hocart A. M.* Kingship. London, 1927.
- HOCART 1970 — *Hocart A. M.* The Life-giving Myth and other Essays. Chicago, 1970.
- HOFFNER 1990 — *Hoffner H.* Hittite Myths. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1990.
- HOWINK ten CATE 1987 — *Howink ten Cate P. H. J.* The Sun God of Heaven, the Assembly of Gods, and the Hittite King // *Effigies Dei. Essays on the history of religions // Supplement to Numen*, 51. 1987. P. 13—34.
- HRUŠKA 1975 — *Hruška B.* Der Mythenadler Anzu in Literatur und Vorstellung der alten Mesopotamien (*Assyriologia*. II. Herausgegeben von G. Komoróczy. Budapest, 1975).
- IVANOV 1999 — *Ivanov Vyach.* Comparative notes on Hurro-Urartian, Northern Caucasian and Indo-European. 2. Hurrian *tari* «fire»: Avestan *ātar* «fire» // *UCLA Indo-European Studies*. Vol. 1 / Ed. Vyacheslav Ivanov and Brent Vine. Los Angeles: UCLA Program in Indo-European Studies, 1999. P. 158—161.
- IVANOV 2000 — *Ivanov Vyach.* Early Slavic/Indo-Iranian Lexical Contacts // *Proceedings of the Eleventh Annual UCLA Indo-European Conference* / Ed. K. Jones-Bley, M. E. Huld, A. Della Volpe. Washington, D.C.: Institute for the Study of Man, 2000. P. 355—370. (JIES, Monograph Series, № 35).
- IVANOV 2001 — *Ivanov Vyach.* Southern Anatolian and Northern Anatolian as Separate Indo-European Dialects and Anatolian as a Late Linguistic Zone // *Greater Anatolia and the Indo-Hittite Language Family. Papers presented at a Colloquium Hosted by the University of Richmond. March 18—19, 2000* / Ed. Robert Drews. Washington, D.C.: Institute for the Study of Man, 2001. P. 131—183. (*Journal of Indo-European Studies*, Monograph Series, № 38).



- IVANOV, GAMKRELIDZE 1995 — *Ivanov V. V., Gamkrelidze T. V.* Indo-European and Indo-Europeans. In 2 vol. Berlin; N. Y.: Mouton de Gruyter, 1995. Vol. 1. P. 692—700, 725—730.
- IVANOV, ТОПОРОВ 1970 — *Ivanov V. V., Toporov V. N.* Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent: reconstruction du schéma // *Echanges et communications. Mélanges offerts à C. Lévi-Strauss.* Paris; The Hague, 1970. P. 1180—1206.
- KEES 1956 — *Kees H.* Die Götterglaube im Alten Ägypten. Berlin: Akademie-Verlag, 1956.
- KELLERMAN 1987 — *Kellerman G.* KUB XVII 8 14: un mythe du Feu // *Hethitica VIII. Acta Anatolica E. Laroche oblata.* Louvain; Paris: Peeters, 1987. P. 215—235.
- KERSHAW 2000 — *Kershaw K.* The One-eyed God. Odin and the (Indo-) Germanic Männerbünde. Washington, D. C.: Institute for the Study of Man, 2000. (JIES, Monograph Series, № 36).
- KLEIN 1962 — *Klein F. N.* Die Lichtterminologie bei Philon und in den hermetischen Schriften. Untersuchungen zur Struktur der religiösen Sprache der hellenischen Mystik. Leiden, 1962.
- KLIMKEIT 1983 — *Klimkeit H. J.* The Sun and Moon as Gods in Central Asia // *South Asian Religious Art Studies Bulletin*, 2. 1983. P. 11—23.
- KLIMKEIT 1993 — *Klimkeit H. J.* Gnosis on the Silk Road. Gnostic parables, Hymns and Prayers from Central Asia. San Francisco: Harper, 1993.
- KLJAŠTORNYJ, LIVŠIČ 1972 — *Kljaštornyj S. G., Livšič V. A.* The Sogdian Inscription of Bugut revised // *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae.* T. 26 (1). 1972. P. 69—102.
- KNOBLOCH 1991/1994 — *Knobloch J.* Die Vorgeschichte von tschech. *bahat'yr* 'Held'. Ein Beispiel für Fernentlehnung von Titeln // *SFF BU-E*, 36. 1991/1994. S. 95—98.
- KRAMERS 1954 — *Kramers J. H.* Iranian Fire-Worship // *Analecta Orientalia: Posthumous Writings and Selected Minor Works.* Vol. 1. Leiden: E. J. Brill, 1954. P. 342—363.
- LANE 1947 — *Lane G. S.* The Tocharian Puṇyavantajātaka // *Journal of the American Oriental Society.* Vol. 67, 1. 1947. P. 33—53; (также изд. отд. брошюрой).
- LAROCHE 1960 — *Laroche E.* Koubaba déesse anatolienne et le problème des origine de Cybèle // *Eléments orientaux dans la religion grécque ancienne.* Paris, 1960.
- LEVI 1951 — *Levi D.* La dea micenea a cavallo // *Studies presented to D. M. Robinson on his Seventieth Birthday.* Vol. 1 / Ed. G. E. Mylonas. Saint Louis, Missouri, 1951. P. 108—125.
- LÉVI-STRAUSS 1985 — *Lévi-Strauss C.* La potière jalouse. [Paris:] Plon, 1985.

- LÉVI-STRAUSS 1991 — *Lévi-Strauss C.* Histoire de Lynx. Paris: Plon, 1991.
- LIEU 1979 — *Lieu S. N. C.* The Religion of Light. An Introduction to the History of Manichaeism in China. A Historical Survey. Hong Kong: Centre of Asian Studies, 1979. (Occasional Papers and Monographs, 38).
- MARAZZI 1984 — *Marazzi U.* Remarks on the Siberian Turkic Shamans' Secret. Language // Shamanism in Eurasia. Pt. 2. Göttingen: Herodot, 1984. P. 280—285.
- MELCHERT 1984 — *Melchert H. Craig.* Notes on Palaic // Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung. Bd 97. 1984. S. 22—43.
- MELCHERT 1994 — *Melchert H.* Anatolian Historical Phonology. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1994. (Leiden Studies in Indo-European, 3).
- PARPOLA 1997 — *Parpola S.* The Standard Babylonian Epic of Gilgamesh. Cuneiform Text, Transliteration, Glossary and the Sign List. Helsinki: The Neo-Assyrian Text Corpus Project, 1997. (State Archives of Assyria Cuneiform Texts. Vol. 1).
- PERRY 1959 — *Perry B. E.* Fable // Studium generale, 12. 1959. P. 17—37.
- PRZEWORSKI 1940 — *Przeworski S.* Notes d'archéologie syrienne et hittite. IV. Le culte du cerf en Anatolie // Syria. 1940. Fase. 1. P. 62—76.
- PUHVEL 1984 — *Puhvel J.* Hittite Etymological Dictionary. Vol. 1—2. Berlin: Mouton, 1984—. (Trends in Linguistics. Documentation, 1).
- RIEMSCHNEIDER 1970 — *Riemschneider K. K.* Babylonische Geburtsnomina in hethitischer Sprache. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970. (Studien zu den Boğazköy-Texten, Heft 9).
- ROSTOVITZ 1931 — *Rostovtzeff M.* Dieux et chevaux. A propos de quelques bronzes d'Anatolie de Syrie et d'Arménie // Syria. 1931. P. 48—57.
- SALVINI 1977 — *Salvini M.* Sui testi mitologici in lingua hurrica // Studi micenei ed Egeo-anatolici. F. 18. Roma, 1977. P. 73—91.
- SALVINI 1988 — *Salvini M.* Die hurritische Überlieferungen des Gilgameš-Epos und der Kašši-Erzählung // Hurriter und Hurritisch / Hrsg. von Xenia Haas. 21, 1988.
- SIEG, SIEGLING 1921 — *Sieg E., Siegling W.* Tocharische Sprachreste. Bd 1. Die Texte. A—B. Transcription. Tafeln. Berlin: de Gruyter, 1921.
- SIEG, SIEGLING, SCHULZE 1931 — *Sieg E., Siegling W.* Tocharische Grammatik / Bearb. in Gemeinschaft mit W. Schulze. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1931.
- SIEG, SIEGLING 1949—1953 — *Sieg E., Siegling W.* Tocharische Sprachreste. Sprache B. Hefte 1—2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1949—1953.
- SIEGELOVÁ 1971 — *Siegelová J.* Appu-Märchen und Hedammu-Mythus. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1971. (Studien zu den Boğazköy-Texten. Heft 14).
- SINGER 1996 — *Singer I.* Muwatalli's Prayer to the Assembly of Gods through the Storm-God of Lightning (CTN 381). Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1996.

- VON SODEN 1985 — *Soden W. von. Akkadisches Handwörterbuch. I Bd: A—L. 2. verbess. Aufl. Wiesbaden: Harrassowitz, 1985.*
- ŠILEJKO 1927 — *Šilejko V. K. Mes und die Sonne // Доклады АН СССР, Сер. В. 1927. С. 129—131. См. также рус. пер. Вяч. Вс. Иванова: Шилейко В. К. Мес и Солнце // Государственный Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина: К 100-летию со дня рождения. 1898—1998. М., 2003 (в печати).*
- THALBITZER 1945 — *Thalhitzer W. Uhlenbeck's Eskimo-Indoeuropean Hypothesis, a Critical Revision // Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague. Vol. 1. 1945. P. 66—96.*
- VAN TONGERLOO 1991 — *Tongerloo A. van. Light, More Light // Manichaica Selecta. Studies presented to Prof. J. Ries on the Occasion of his Seventieth Birthday. Manichaen Studies I / Ed. A. van Tongerloo and S. Giversen. Louvain, 1991. P. 371—378.*
- TOURNAY, SHAFFER 1994 — *Tournay R. J., Shaffer A. L'Épopée de Gilgamesh / Trad., intro. et notes par R. J. Tournay et A. Shaffer. Les littératures anciennes du Proche Orient. Paris: Les Éditions du CERF, 1994.*
- TURKAN 1989 — *Turkan R. Les cultes orientaux dans le monde roman. Paris: Les Belles Lettres, 1989.*
- VANSTIPHOUT 1988 — *Vanstiphout H. The Importance of «The Tale of the Fox» // Acta Sumerologica (Japan). № 10, July 1988. P. 191—227.*
- WERNER 1997 — *Werner H. Das Jugische. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag in Kommission, 1997. (Swym-Ketische. Veröffentlichungen der Societas Ural-Altaica. Bd 50).*
- WILKE 1969 — *Wilcke C. Das Lugalbanda-Epos. Wiesbaden, 1969.*
- WINTER 1984 — *Winter W. Studia Tocharica. Selected Writings. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1984.*
- WITTAKER 1998 — *Wittaker G. Traces of an Early Indo-European Language in Southern Mesopotamia // Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft. Heft 1. 1998. P. 129.*
- WORSCHITZ, HUTTER, PENNER 1989 — *Worschitz K. M., Hutter M., Penner K. Das manichäische Urdrama des Lichtes. Studien zu koptischen, mitteliranischen and arabischen Texten. Wien, 1989.*
- YOSHIDA 1996 — *Yoshida D. Untersuchungen zu den Sonnengottheiten bei den Hethitern. Schwürliste, helfende Gottheit, Feste. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1996.*

Carlo Ginzburg

## On the Eurasian Roots of the Witches' Sabbath Stereotype

### I

My paper will deal with the witches' sabbath, a topic that played a prominent role in the European persecution of witchcraft between the 15th and the 17th (in some places, the early 18th) centuries. Men and women on trial for witchcraft often confessed — after physical or psychological pressure — to having traveled to solitary places, sometimes on the backs of animals, sometimes having transformed themselves into animals; to having met other witches, male and female; to having renounced the Christian faith; to having desecrated the host and paid homage to the devil; to having devoured babies. Notwithstanding the presence of innumerable local variations, the basic stereotype remained the same. How did it emerge? Why did it spread? Why did it persist for such a long time? I tried to answer these questions in two books which, while very different in scope and content, are nonetheless complementary. I will now present their conclusions as well as some afterthoughts aimed at addressing some theoretical implications of my topic.

The first book I wrote on this topic (*I benandanti*, 1966; English translation: *The Night Battles*, 1983) was based on the records of approximately fifty trials, of various lengths, brought before the Sant'Uffizio (Holy Office) tribunal in Friuli, a hilly region on the north-eastern border of Italy, between 1570 and 1670. The defendants — mostly peasants — told the judges that, having been born with a caul, they were *benandanti* (literally: good walkers) and therefore compelled to fight «in spirit» at night against witches and wizards «to ensure the fertility of the crops». If the witches won, there was famine; if the *benandanti* won, there was abundance. These spiritual battles took place four times a year, during the Embers season; *benandanti* used fennel branches as weapons; the witches, sorghum sticks.

Without having been subjected to any duress the *benandanti* often provided amazingly detailed descriptions of their nocturnal conflicts. The

inquisitors listened to those confessions in deep amazement, asking again and again what was meant by the word «benandante» — clearly this was a complex of phenomena utterly alien to their own cultural universe. In order to make sense of the *benandanti* narratives, the inquisitors interpreted them as local variations on the witches' sabbath stereotype. The *benandanti* had to be witches, and their assertions that they stood opposed to witches had to be lies. The fifty trials I analyzed reveal that the *benandanti* gradually internalized the inquisitorial interpretation: their narratives were transformed into nearly stereotypical accounts of the witches' sabbath.

By 1650 or so, the metamorphosis of the *benandanti* into witches was nearly complete. But at that moment the Friulian inquisitors came under harsh criticism from the congregation of the Roman Holy Office: the inquisitors found themselves on the defensive, accused of having convicted a self-proclaimed *benandante* without sufficient evidence. The persecution of the *benandanti* faded away — it had generally been fairly mild in any case.

Based on my Friulian case study I advanced the following hypotheses:

a) The judicial imposition of the witches' sabbath stereotype over a set of peasant beliefs centered on fertility might have occurred in other parts of Europe as well;

b) The beliefs of the *benandanti* were also related to the world of the dead. They claimed that their souls left their bodies much as did those of the dead; moreover, some female *benandanti* claimed to have assisted in the processions of the dead;

c) The aforementioned features raised the possibility of a specific connection between *benandanti* and shamans — the term is meant quite specifically, not metaphorically.

The third hypothesis was based on a leap of the imagination. But not so the first and second points: there was clear evidence that the Friulian case was something other than a bizarre, isolated phenomenon. In a late seventeenth-century Livonian trial, an old man named Thiess explained that he was a werewolf, and that with his fellow werewolves he used to do battle against witches three times a year to ensure the fertility of the crops. The striking resemblance between that seemingly bizarre confession and the testimony of the *benandanti* pointed to a deep layer of peasant beliefs, largely untouched by Christian demonology. The Friulian case (I suggested) shed a new light on the popular roots of the witches' sabbath.

The scope of the book I published two decades later (*Storia notturna*, 1989; English translation: *Ecstasies*, 1990) turned out to be much larger

than I had originally planned. First of all, the book's subtitle — *Deciphering the Witches' Sabbath* — did not include the word «popular». I had decided to approach the witches' sabbath stereotype as a compromise formation in a cultural, not in a psychological sense — that is, involving elements both from above and from below. The first part of the book dealt with an idea that first emerged in the late Middle Ages: an alleged conspiracy against society planned by a hostile, threatening sect. This fear had been successively projected first onto lepers, heretics and Jews (1321); then onto Jews only, during the Black Death (1348—1349); finally onto witches.

The book's second part, based on a morphological approach indebted to Wittgenstein's remarks on Frazer, analyzed a series of figures who, like the Friulian *benandanti*, claimed a special connection with the world of the dead: *armiers* of the Pyrenean Ariège, Dalmatian *kresniki*, Romanian *călușari*, Hungarian *táltos*, Ossetian *burkudzäutä* and werewolves. The individual links in this long chain were connected by striking parallels. For instance, the Ossetian *burkudzäutä* said that in order to ensure the fertility of the crops they fought the dead in a meadow full of roses; a young Friulian cowherd, Menichino of Latisana, claimed that he had battled witches as a *benandante* to ensure the fertility of the crops, fighting in the meadow of Jehoshaphat suffused with the perfume of roses. All of the stories of this sort I came across included personal details identical to those often ascribed to shamans: special physical traits which distinguished the individual from the community (the caul in the case of *benandanti* and werewolves; additional teeth in the case of *táltos*, etc.); the ability to enter an ecstatic state; the asserted ability to change into animals and to fight battles sometimes related to prosperity. One could speak of shaman-like figures, although none of them was involved in public rituals comparable to the shamanistic séance.

How can we explain those resemblances? I tried to answer this question in the third part of my book. First I explored the possibility of cultural contacts among peoples of the Eurasian continent which could have explained the aforementioned series. Following Karl Meuli's analysis of Herodotus (IV, 73—75), I focused on the presence of shamanistic cultural traits among the Scythians. But a Eurasian cultural continuum could explain only transmission, not the extraordinary persistence of the set of traits I dealt with. (Similar arguments had been made, in different contexts, by Marc Bloch and Claude Lévi-Strauss.) I therefore tried a different, complementary route, inspired by Vladimir Propp's well-known work on fairy tales, as well as by S. Luria's much less known (but equally important) essay on the Oedipus legend (1927). I assembled a large dos-

sier centered on the mythical and ritual occurrence of anomalous locomotion: lameness, monosandalism and so forth. The figures in my dossier began to look very much like mediators between the world of the living and the world of the dead. Could the shamanistic traits identified in the case of Cinderella be extended to other figures as well? I have no definitive answer. But individual instances, like the lame boy who, according to Caspar Peucer (*Commentarius de praecipuis generibus divinationum*, 1560) led the Livonian werewolves, looked less bizarre once they were in the company of the other figures in my collection.

The frequent occurrence of ambulatory anomalies in myths and rituals related to the world of the dead proved that representations of the body could work as mediating instances, translating physical characteristics of the human species into potentially universal symbolic configurations. In the case I dealt with, morphological connections occurred in the framework of specific historical contacts. In the conclusion to my book I argued that the witches' sabbath emerged in the Western Alps in the second half of the 14th century as the result of an interaction between a widespread mythical Eurasian configuration and the haunting image of a threatening sect. An ancient shamanistic core was reshaped and reinterpreted in the language of Christian demonology.

## II

Since the abstract of my paper has been circulated among the participants in this conference, I shall make bold to unfold some of its theoretical implications. Some anthropologists and historians of religions have raised a methodological objection to my attempt to detect a shamanistic core behind the witches' sabbath stereotype. According to my critics, I accepted Mircea Eliade's reified notion of shamanism, extending it to Europe, rather than deconstructing «shamanism» as an overall interpretive category, as is commonly done nowadays<sup>1</sup>. This is a misrepresentation of my argument, since in my book (1) I strongly objected to Eliade's notion of the archetype, which is central to his approach to the history of religions in general, and to shamanism in particular; (2) I never used the word shamanism: instead I referred either to shamans or to shamanistic rituals and practices<sup>2</sup>. My morphological comparisons deliberately ignored typological categories like shamanism, which have been con-

---

<sup>1</sup> PIZZA 1996: 261—286.

<sup>2</sup> GINZBURG 1991: 18, 203 n. 70 and passim.

structed by historians of religion<sup>3</sup>. But I will elaborate my rejoinder elsewhere. Here I would like to focus on a more interesting topic: the attitude that inspired the rejection of my argument. At the core of this attitude there is an emphasis on local idioms, on internal versus external categories. According to such a perspective the Tungus word *saman* may be used only to describe Tungus culture; any extension of the same word to describe phenomena related to other, albeit related cultures, would be inappropriate. To accept such an axiom would mean throwing into question an assumption that is at the core of this conference, namely the existence of a shared (albeit heterogeneous) Eurasian cultural space, as well as, more generally, problematizing any form of transcultural comparison. I believe that this attitude must be taken seriously, but I hope to show that it is untenable.

«I can see a horse, not horsehood» — the sophist's dismissal of the world of ideas posited by Socrates is well known. But a word like «horse» is also a generalization, verging on abstraction. One recalls the project submitted to the academy of Lagado: «Since words are only names for things, it would be more convenient for all men to carry about them such things as were necessary to express the particular business they are to discourse on»<sup>4</sup>. Jonathan Swift described with relish the consequences of this project.

But words can be related not only to things, but to experiences, to feelings, to beliefs, to ideas; they can be stolen, rephrased, betrayed by somebody else. The growing interaction between anthropology and history has placed this issue at center stage. One immediately thinks of Clifford Geertz, arguably the most influential anthropologist of his generation. *Local Knowledge*, a collection of his essays, includes a piece published in 1974, bearing the title «„From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding». There Geertz refers to «inside» versus «outside», «emic» versus «etic» analyses, «(this last deriving from the distinction in linguistics between phonemics and phonetics, phonemics classifying sounds according to their internal function in language, phonetics classifying them according to their acoustic properties as such)». He makes clear that «(the difference is not (at least so far as anthropology is concerned — the matter is otherwise in poetry and physics), a normative one, in the sense that one sort of concept is to be preferred as such over the other)». Geertz speaks of a «continuous dialectical tacking between the most local of local detail and the most global of global struc-

---

<sup>3</sup> For a quite different approach, see C. Grottanelli, quoted in PIZZA 1996.

<sup>4</sup> SWIFT 1985: 230 (book III: «A Voyage to Laputa», chap. 3).



ture in such a way as to bring them into simultaneous view». This is an aim shared by anthropologists, historians, psychoanalysts and philologists, insofar as all of them are involved in what Dilthey called the «hermeneutic circle». The real question, Geertz points out, is «what roles the two sorts of concepts (i. e., „inside“ and „outside“) play in anthropological analysis», or, more exactly, «how, in each case, ought one to deploy them so as to produce an interpretation of the way a people lives which is neither imprisoned within their mental horizons, an ethnography of witchcraft written by a witch, nor systematically deaf to the distinctive tonalities of their existence, an ethnography of witchcraft written by a geometer»<sup>5</sup>.

For somebody familiar with the history of European witchcraft, Geertz's ironical remarks provoke a few questions. It is true that witches usually could not write, but what should we make of the written accounts of their confessions elicited by ecclesiastical and secular judges? It is true that a geometer is «systematically deaf to the distinctive tonalities» of the witches' existence: but what should we make of the ethnography of witchcraft written by inquisitors?

Many years ago I realized that, notwithstanding my emotional identification with the victims of the witchcraft persecution, I also felt a troubling intellectual closeness with their persecutors: a feeling which I tried to articulate in an essay called «The Inquisitor as Anthropologist»<sup>6</sup>. Our respective aims were largely different, of course, but I had become aware that, like all historians of witchcraft, I relied to a large extent upon the inquisitors' insights. In many cases inquisitors extracted from the defendants, by means of physical and psychological pressures, what they were already looking for. But in other cases, like those invaluable Friulian trials dealing with the *benandanti*, I was confronted (as Mikhail Bakhtin would have said) with a piece of dialogic evidence: a clash of dissonant voices. The inquisitors tried to make sense of the tales of ecstatic battles for fertility told by the *benandanti*. But to describe their interpretive effort in terms of a «hermeneutic circle» would be to miss the point. In my view, a case like this points at the missing element in the notion of the «hermeneutic circle»: power. Whenever interpretations conflict — and they did so and do so frequently — power configurations settle the question.

This remark is not a homage to the current Foucauldian (ultimately Nietzschean) doxa. Cognitive power cannot be regarded as a simple func-

---

<sup>5</sup> GEERTZ 1983: 56—57, 69.

<sup>6</sup> GINZBURG 1989.

tion of power as such. Let me illustrate this point through an example taken from my book *Ecstasies*<sup>7</sup>. In the year 1457, two old women from Val di Fassa, a valley in the Eastern Alps, were accused of witchcraft and interrogated by the bishop of Brixen. The records of their trial (if a proper trial ever took place) is lost; the only trace of the dialogue between the two old women and their bishop is in a sermon, which the latter delivered in German, and was later translated into Latin.

Now it happens that in 1457 the bishop of Brixen was Nicholas of Cusa, also known as Cusanus, the great philosopher who later became a cardinal. He listened with the greatest attention to the old women's accounts, delivered (or mumbled) in an Italian dialect — perhaps he was assisted by an interpreter. The two women confessed to have been followers of a goddess whom they used to visit at night, during the Ember weeks. They called her «good mistress» (*bona domina*) or «Richella; that is», as Cusanus explained in his sermon, «the mother of riches and good fortune». Cusanus went on to explain that Richella's suggested her closeness to three other goddesses: Abundia, mentioned in William of Auvergne's well-known medieval encyclopedia; Satia, described in Vincent of Beauvais's contemporary encyclopedia; and Diana, mentioned in the so-called *Canon episcopi*, a widely read work included in Gratian's collection of canon laws. In other words, Cusanus was able to translate, that is, to interpret, the two women's local idiom, related to the valley where they lived, into his own more powerful, supralocal, transtemporal and, to a certain extent, transcultural idiom. Today, Cusanus's identification of Diana, the pagan goddess mentioned in the *Canon episcopi*, with the Diana of Ephesus mentioned in The Acts of the Apostles (19: 27 ff.) cannot be accepted at face value. But no scholar will (or at least should) deny the family resemblance that connects, beyond their local nuances, the Diana of the *Canon episcopi*, Abundia, Satia and Richella. Cusanus, we could say, echoing the witty title of one of Clifford Geertz's essays, «found something in translation»<sup>8</sup>.

He also, inevitably, lost something. He regarded the two old women as crazy (*semideliras*) and sentenced them to public penance and to jail. But a bizarre detail mentioned in the two old women's confessions, acquires, if replaced in a larger cultural context, an unexpected meaning. They said that Richella had stroked their cheeks with hairy hands (*hirsutas*). As I argued in *Ecstasies*, Richella was presumably a bear goddess, providing richness and abundance: this is a familiar character in Eurasian

---

<sup>7</sup> GINZBURG 1991: 94—96, 129—130.

<sup>8</sup> GEERTZ 1983a: 36—54.

mythology, possibly related to the bearlike elements of the Greek goddess, Artemis<sup>9</sup>. As Marcel Grannet, the French sinologist, once said, from the coast of Ireland to the coast of Manchuria there existed but one civilization<sup>10</sup>.

All translations are, by definition, imperfect. No empathy could have allowed Cusanus to recover what Richella meant, on an emotional level, to the two old women. But Cusanus's attempt to use his learning and erudition to make sense of tales he regarded as crazy, is definitely amazing. As historians, we must try to recover both Cusanus's supralocal perspective and the local perspective shared by the two women. Only their intertwined, contentious idioms will be able to illuminate, even partly, that fragment of the past.

The encounter between Cusanus and the two old women from Val di Fassa is a special case. But on a general level there is no doubt that the supralocal idiom mastered by bishops and inquisitors gave them a cognitive power that played a definite role in the eradication of the cult of Richella and her companions from the Alpine region. But that cognitive power does not provide a retrospective moral or historical legitimization for the bishops' and inquisitors' attack against popular religion. De jure and de facto considerations should not be blurred.

All of this should be obvious; it is not. There is a growing tendency to stress the locality of all knowledge to the point of denying that some kind of knowledge is less local, and therefore more inclusive and powerful than others. Even Clifford Geertz, who in 1974 stressed the interplay between local and global in the hermeneutic circle, has silently changed his mind on this issue. «The State of the Art», a piece included in his most recent collection of essays (*Available Light: Philosophical Reflections on Anthropological Topics*) argues that the opposition between «local» and «universal» knowledge is meaningless: what we do have is an «opposition between one sort of local knowledge (say, neurology) and another (say, ethnography)». This statement, apparently limited to describing the relationship between different disciplines or even different departments, has more general implications, as Geertz immediately points out:

As all politics, however consequential, is local, so, however ambitious, is all understanding. No one knows everything, because there is no everything to know.

---

<sup>9</sup> GINZBURG 1991: 127.

<sup>10</sup> DUMÉZIL 1978: 214 n. 6, quoted in GINZBURG 1991: 220, n. 14.

This passage, along with the one I will quote in a moment, was first published in 1993. I am tempted to interpret it as the refusal, coming from a distinguished American professor of liberal persuasion, to accept the *de facto*, and indeed global, political situation that emerged from the end of the Cold War. The blurring of the distinction between facts and principles, facts and values, facts and wishes, surfaces again towards the end of Geertz's essay:

If advances in the technical, fine-tuning control of social life (Bentham's dream, Foucault's nightmare) is what you are after, then universality talk is, I guess, the talk to talk. If you are after refinements in our ability to live lives that make some sense to us and of which we can on balance approve (Montaigne's skeptical hope, Weber's desperate one) — moral skills, not manipulative ones — then something less vaulting would seem to be called for<sup>11</sup>.

But if cultural and economic globalization is spreading (as Geertz suggests), whether we like it or not, an emphasis on local knowledge seems insufficient. I am much more sympathetic with Geertz's earlier suggestion: «emic» and «etic», «inside» and «outside», «experience-near» and «experience-distant» approaches are not incompatible. Weber's ideal types, for instance, which I would certainly put (*pace* Geertz) among the «experience-distant» categories, should be supplemented by a more «experience-near» approach<sup>12</sup>.

The story of Richella helps to remind us that over the course of human history there have been recurrent waves of enforced cultural homogenization — some more successful than others. Goddesses erased, local languages eradicated, local cultures destroyed — these are the stuff of the human past and present. But nothing even vaguely comparable to the modern world's so-called globalization ever took place in the past. Will the growing interconnection of the world's places and peoples lead to cultural homogeneity or to the opposite, to the reinforcement (often with murderous effects) of what has been called the narcissism of small differences? Neither of those alternatives looks appealing. But predictions on this issue should be carefully avoided.

---

<sup>11</sup> GEERTZ 2000: 134, 139 (but the entire section, p. 133—140, is relevant).

<sup>12</sup> See my paper *A Local Approach to Globalization: Geography, Slaves and the Bible* (forthcoming).

---

*Works cited*

- GEERTZ 1983 — C. Geertz. «From the Native's Point of View»: On the Nature of Anthropological Understanding // *Idem*. Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology. N. Y., 1983.
- GEERTZ 1983a — C. Geertz. Found in Translation: On the Social History of the Moral Imagination // *Idem*. Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology. N. Y., 1983.
- GEERTZ 2000 — C. Geertz. Available Light: Philosophical Reflections on Anthropological Topics. N. Y., 2000.
- DUMÉZIL 1978 — G. Dumézil. Storie degli Sciti. Milano, 1978.
- GINZBURG 1989 — C. Ginzburg. Clues, Myths, and the Historical Method. Baltimore, 1989.
- GINZBURG 1991 — C. Ginzburg. Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath. N. Y., 1991.
- PIZZA 1996 — G. Pizza. Sulla possessione europea, AM // Rivista della Società italiana di antropologia medica 1/2 (October 1996).
- SWIFT 1985 — J. Swift. Gulliver's Travels. London, 1985.

Е. Г. Рабинович

## Незримая граница

Памяти Александра Иосифовича Зайцева

### Введение

В 1880-х годах Эдуард Зюсс в своем классическом труде *Das Antlitz der Erde* устранил наконец некоторую двусмысленность разделения Европы и Азии на два континента, так что после него в строго географическом и/или в геологическом смысле говорится уже не о Европе и Азии, а о *Евразии*, западнее Урала именуемой «Европа» и восточнее — «Азия»<sup>1</sup>. В общепринятом словоупотреблении такое уточнение, однако, почти ничего не изменило, разве что породило некоторые примирительные и неведомо к чему относящиеся понятия вроде «части света»<sup>2</sup>: разделение Старого света на Европу, Азию и Африку при всей своей условности не только при-

---

<sup>1</sup> Зюсс публиковал свое «Чело Земли» в течение шести лет (1883—1888), приводя в стройную систему сведения о земной поверхности в их связи с геологической историей планеты, однако по первоначальным своим интересам он был европеист и лет двадцать занимался Альпами, так что его концепция Евразии опиралась на материал, ему же лучше всех известный, — и не только была сразу принята ученым сообществом, но и немедленно сделалась хрестоматийной.

<sup>2</sup> Понятие части света — крайне неопределенное и, как говорят сами географы, «культурологическое», хотя в культурологии такого термина нет. Америка, например, считается двумя материками, но одной частью света, хотя у Канады с Парагваем в культурном отношении родства навряд ли больше, чем с Британией, — в общем, деление явно произведено на глазок. Европа и Азия при таком методе описания существуют на едином Евразийском материке, но являются двумя частями света. Сделать это пояснение побуждает тот факт, что в школе, где учились иные читатели этой работы, «части света» поминались, — при всей логической бессвязности это едва ли не лучше, чем одно из современных определений континента в Merriam-Webster's Collegiate Dictionary (10th ed. 1999): «одно из *шести или семи* (курсив мой. — Е. Р.) крупных подразделений земной суши».

вычнее понятия о Евразии, но и подтверждено повседневным опытом, потому что в общем мнении социокультурное отличие всего или почти всего «европейского» от всего или почти всего «азиатского» не менее очевидно, чем такое же отличие «европейского» от «африканского», — по крайней мере, так обстоит дело в Европе и всюду, где живут преимущественно выходцы из Европы и где в основном творятся географические и геополитические концепции.

Тем не менее уже в древности, когда Старый — тогда единственный — свет был разделен на Европу, Азию и Ливию, позднее переименованную в Африку, было ясно, что у Ливии границы в основном морские и потому бесспорные, а граница Европы и Азии в основном сухопутная и потому спорная — или, по удачному выражению радио «Свобода» с его программой «Континент Европа», *незримая*. При этом, разумеется, наличие у континента спорных или бесспорных границ предполагает существование географической концепции, в которой по меньшей мере имеется понятие континента.

Самое раннее свидетельство о такой концепции обнаруживается в некоторых пассажах Геродота, где слово *ἡπειρος* может быть интерпретировано как «материк» (с. г. *Hist.* I, 96, 148, 171; V, 91), но терминологической отчетливости тут нет, и точно так же Геродот называет вообще всякую сушу (*κατ' ἡπειρ?* — IV, 97; cf. с. г. *μῆτ' ἐν θαλάττῃ μῆτ' ἐν ἡπειρ?* — *Arstph. Ach.* 534). «Суша» — первое и основное значение *ἡπειρος*, хотя даже у Гомера довольно отчетливо проявляется тенденция называть так не любую «твердую землю» в отличие от моря, а, скорее, «матерую землю» в отличие также и от островов (*Od.* XIV, 97; XVIII, 84). Позднее это словоупотребление становится предпочтительным, но разделение «матерой суши» на Европу, Азию и Ливию, именуемые каждая по отдельности *ἡπειρος*, остается ограниченно действующим и сугубо книжным, то есть не обязательным.

Зато если вдуматься, чем отличается такая вот матерая суша от острова (при том что, например, Пелопоннес, как явствует из названия, тоже мог восприниматься как остров), именно и получится, что у острова все естественные границы известны, пусть одна из них проходит по Истму, а у материка всегда есть еще какая-то естественная, но неизвестная граница, — таким образом, каждый из трех континентов представляется сочетанием, во-первых, обжитой средиземноморской и более или менее близко прилегающей к ней зоны и, во-вторых, неведомо куда простирающихся, хотя по определению конечных, сухопутных пространств. Путешествия и войны расширя-

ли представления об обжитой части, но не упраздняли наличия неведомой, а значит, разделение суши на Европу, Азию и Ливию по самой своей природе было довольно умозрительным, частично опираясь через указания куда-то на юг, например, или куда-то на север, но все равно в неведомое — к гиперборейцам или к эфиопам.

### 1. Первоначальная Европа<sup>3</sup>

В эпическую эпоху концепция трех континентов, как и прочие подобные концепции, еще не существовала, так что любые, даже сказочные области были по сути своей гораздо конкретнее, чем, например, начинающаяся в обжитой Ионии и затем тянущаяся через Индию неизвестно куда Азия. Эпическая топография до таких обобщений не доходит, а значит, если поэт в перечне населенных эллинами мест упоминает Европу, речь может идти лишь о некоей определенной части эллинского мира — стране или области.

Первое упоминание о Европе содержится в гомеровском Гимне к Аполлону: выбрав на Парнасе место для будущего Пифийского храма, бог обещает, что люди туда пойдут и из тучного Пелопоннеса, и из Европы, и с омытых морем островов:

*ἤμὲν ὅσοι Πελοπόννησον λείραν ἔχουσι  
ἤδ' ὅσοι Εὐρώπην τε καὶ ἀμφιρύτας κατὰ νήσους  
χρησόμενοι...* (III, 250—252; cf. 290—292) —

а прежде того даже и самое слово Εὐρώπη встречается лишь однажды: у Гесиода так зовется одна из Океанид (*Theog.* 357). Гимн к Аполлону сложен позднее «Теогонии», но никак не позднее конца VII века, потому что автор еще не знает ни об учрежденных в начале VI века Пифийских играх, ни о случившейся вскоре Крисейской войне, после которой к музыкальным состязаниям добавились гонки колесниц, — а в Гимне возможное присутствие близ храма лошадей упомянуто как помеха культа (III, 264—271). Позднее о Европе бегло и не совсем внятно упоминает Пиндар (*Nem.* IV, 70 — подробнее см. раздел 2), почти одновременно Эсхил в «Освобожденном Прометее» говорит о Фасисе как о границе Европы и Азии (*Aesch. Frg.* 191), что несомненно указывает на знакомство с концепцией трех материков, а следующим о Европе как материке (и первым как о дочери Агенора) говорит уже сам Геродот: он жалуется, в частности,

<sup>3</sup> См. карту на с. 67.





что не понимает, откуда взялось само название «Европа» и почему граница ее проходит по Фасису, то есть по Риони (IV, 45), — это прямая реакция на авторитет ионийских географов, прежде всего, вероятно, на авторитет Гекатея Милетского, который, как считается, в своем «Описании земли» и подразделил впервые всю сушу на «Европу», «Азию» и «Ливию». Это случилось за два или три поколения не только до Геродота, но и до Пиндара, однако гораздо позднее сложения Гимна, а потому никогда, конечно, не подвергалось сомнению, что в Гимне Европой названо совсем не то, что было Европой для ионийцев и для Геродота и (во многом благодаря именно ему) превратилось позднее в столь продуктивную идеологему. Геродотов перечень похищенных из Европы и в Европу женщин (I, 1—3) наглядно демонстрирует, что в Европе он помещал не только сугубо континентальный Иолк (куда привезли Медею), но также Аргос (откуда увезли Ио), и Спарту (откуда увезли Елену), и Крит (куда была привезена Европа, дочь Агенора) — а раз острова и Пелопоннес, в Гимне названные отдельно, у Геродота являются частью Европы, то его свидетельства интерпретации помочь не могут, а значит, Европу Гимна можно отыскать лишь на основании внутренних свидетельств самого Гимна.

Очевидно, что раз Европа в Гимне — не Пелопоннес (тоже, кстати, впервые названный в гимне именно так, а не *Πελοπόννησος* ‘Пелопов остров’) и не острова, она находится где-то в относительно северной части балканской Греции. Чаще всего комментаторы и исследователи Гимна просто в той или иной форме констатируют этот факт — при изучении Гимна к Аполлону почти весь *functio philologica* обычно расходуется на объединение или разделение «делосской» и «пифийской» частей, а насчет «Европы» бывает довольно сказать что-то вроде того, что под Европой автор Гимна подразумевает не европейский континент, не острова и не Пелопоннес, а часть Греции к северу от Пелопоннеса — хотя это, в сущности, просто пересказ стихов прозой. Даже склонный к обсуждению подробностей Баумайстер подходит к проблеме со сходных позиций, приводя кстати (правда, не принятую им) конъектуру *Reizius*'а, предлагающего читать не *Εὐρώπην*, а *ἤπειρον* — нет слова, нет проблемы<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> VAUMEISTER 1860: 154—155. Куда больше занимает Баумайстера до сих пор окончательно не решенный, а в середине XIX века новый вопрос о происхождении слова «Европа» — то ли от семитского корня со значением ‘запад’, ‘тот свет’, то ли от какого-то иного (не семитского) корня. В эпоху *ex Oriente lux* вопрос этот был, казалось, решен в пользу Востока, и у Баумайстера именно так; в XX веке проблема вновь перешла в разряд спорных.

Даже Аллен, приведя в своем обширном комментарии несколько подобных утверждений, заключает, что «here it seems to mean north Greece»<sup>5</sup>, однако не объясняет, какую часть Греции считать северной Грецией, — а между тем в Новое время так называется и вся балканская Греция к северу от Пелопоннеса, и самая северная (зафермопильская) ее область, в противоположность не только Пелопоннесу, но и средней Греции, лежащей севернее Истма и южнее Фессалии. Изданий, авторитетнее издания Аллена, до сих пор не существует, и немногие последующие комментаторы в основном усвоили мнение Аллена, сохранив всю его неопределенность<sup>6</sup>. Итак, по общему мнению, область под названием «Европа» находилась в балканской Греции к северу от Пелопоннеса, а где — неизвестно, и возможно, всюду.

Косвенное подтверждение такой неопределенности можно найти у Гегесиппа Мекибернского, говорящего в связи со странствиями Кадма, что *ἡ ἡπειρος πᾶσα ἢ πρὸς βόρην ἀνεμὸν Εὐρώπῃ κέκληται* — ‘весь материк к северу зовется Европа’ (*FGrH*, № 391, frg. 3; cf. *Schol. Eurip. Rhés.* 29), но Гимн старше Гегесиппа, который здесь очевидным образом называет Европой именно континент, продолжающийся на север до неназванных пределов. С другой стороны, хотя Европа Гимна лежит, конечно же, севернее упомянутого рядом Пелопоннеса, столь же несомненно, что Европой никак не может быть не только северная Греция в узком (зафермопильском) смысле слова, но и северная Греция в широком (заистмийском) смысле слова, так как то и другое вступает в противоречие с текстом Гимна и с отраженными в нем реалиями: в первом случае выходило бы, будто бог не намерен видеть в Пифийском святилище своих ближайших соседей, обитающих, например, в Беотии, то есть севернее Истма и южнее Фермопил, а это было не так; во втором случае выходило бы, будто трудно вообразимое вне связи с концепцией континента и отразившееся у Гегесиппа разделение суши по принципу «от забора до

<sup>5</sup> ALLEN, HALLIDAY, SIKES 1961: 240.

<sup>6</sup> См., например, ATHANASSAKIS 1976: 85: Атанассакис повторяет слова Аллена о «северной Греции», но без ссылки на Аллена, что указывает не столько на исследовательскую небрежность, сколько на непререкаемость авторитета оксфордского издания. Лишь один комментатор, Гемолль (GEMOLL 1880: 160—161), не только воздержался от определенного суждения о Европе Гимна, но и укорил иных коллег (в частности, Ilgen'a и Voss'a), что у них в Европу попадает чуть ли не вся Греция — как и у самого радикального из издателей, Гермманна, чья Европа простиралась от Истма до Фракии (HERMANN 1806: 24—26).

упора» существовало прежде всех наук, а это тоже было не так, и столь безграничных определений рапсодическая традиция попросту не знает.

В этой связи нельзя не упомянуть единственную оригинальную интерпретацию в относительно недавней статье Луизы Пранди: она предполагает, что мифологическая пара «Кадм — Европа» (дети Агенора) на географическом уровне соответствует «Кадмее (Фивам) — Европе», то есть что через миф древняя Европа ассоциирована с Фивами и с Пифийским оракулом<sup>7</sup>, — гипотеза продуктивная, хотя недостаточная. В частности, если Европой вскоре был назван материк, так должна была перед тем называться какая-то — и немалая! — часть европейского побережья, потому что именно таким образом приобрели свои имена Азия и Ливия, а прикрытого Евбеей беотийского берега для столь радикального расширения семантики топонима маловато; к тому же в Гимне «острова» и «Пелопоннес» — широко обобщающие топонимы, а значит, и «Европе» естественнее всего тоже быть широко обобщающим топонимом.

Вообще топонимами Гимн к Аполлону богат чрезвычайно, потому что персонажи все время странствуют: сначала Лето ищет место для родов и находит Делос, затем ее сын ищет место для храма и находит Крису, затем критский корабль по воле юного бога уносится от южной оконечности Пелопоннеса и вдоль западного его побережья к новому храму — соответственно, в первой части гимна доминирует направление к Делосу, а во второй к Парнасу, с севера (круглым путем Аполлона) или с юга (более прямым путем критян). Исходя из художественной логики кажется естественным, что, располагаясь в цитированном выше перечне между двумя детально описанными топографическими единствами, островами и Пелопоннесом, Европа тоже должна быть достаточно детально описана, пусть и названа целиком лишь в обобщающем перечне. При этом, конечно, в описании поисков места для строительства Пифийского храма упоминаются по преимуществу более или менее близкие к нему области. В общем, из контекста можно понять, что Европой в Гимне именуется страна, во-первых, не островная, во-вторых, сопоставимая по размеру с Пелопоннесом или с совокупностью островов, в-третьих, уже как-

---

<sup>7</sup> PRANDI 1986: 47—48 (отмечу, что и в этой работе речь все-таки в основном идет об археологических связях Беотии с Востоком). В самом общем смысле идею связи любой Европы с Пифийским святилищем высказывает в своем предисловии к сборнику его издательница, Марта Сорди: Кадм в мифе идет к оракулу, узнать о сестре, а Аполлон в гимне говорит о стране из Пифо (SORDI 1986: viii).

то описанная по частям, раз это такой же обобщающий топоним, как Пелопоннес и острова, и, в-четвертых, тоже греческая. А последующая судьба топонима заставляет предполагать, что эта первоначальная Европа имела довольно протяженную береговую линию. Вот такую — достаточно обширную — область и требуется найти на карте балканской Греции к северу от Пелопоннеса.

Итак, желая основать себе храм, Аполлон в стихе 216 спускается с отцовской горы, *Олимпа*, в *Пиерию*, чтобы в стихе 285 водвориться на собственной горе, *Парнасе*, в городе *Крисе*. Из Пиерии бог идет в (неназванную) зафермопильскую Фессалию, проходит *Лект*, *Эниену*, область *перребов* и *Иолк*; отсюда перешагивает на остров *Евбею*, на мыс *Кеней*, смотрит на *Лелантскую долину* и через узкий пролив *Еврип* (его иногда даже называли рекой) возвращается на материк, но южнее Фессалии, в (тоже неназванную) Беотию; там минует *Микалесс*, *Тевмесс*, *Фивы* и *Онхест* и через пограничную речку *Кефис* перешагивает в (тоже неназванную) Фокиду; там проходит *Лилею* и *Окалею* и возвращается в Беотию; там минует *Галиарт*, родник *Тельфусу*, землю *флегийцев* и *Кефисское болото*, после чего и приходит наконец в фокейскую *Крису* на *Парнасе*, где и водворяется. Даже если считать экстерриториальными обе священные горы, Олимп и Парнас, получается, что четыре топонима — евбейские, с Евбеей и Еврипом, пять — фессалийские, опять же с Еврипом, четыре (в два приема) — фокейские, с Кефисом, и девять (тоже в два приема) — беотийские, сразу с Еврипом и Кефисом; пограничные Еврип и Кефис приходится считать не по разу. Это никоим образом не статистика, а просто способ нагляднее показать, какими пределами — от Пиерии на севере до Беотии на юге и от Евбеи на востоке до Фокиды на западе — ограничен поиск места для храма. Некоторое предпочтение Беотии объясняется, вероятно, внутритематическими причинами — несомненным влиянием на автора Гимна все еще мощной в VII веке беотийской рапсодической традиции<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Подробнее о беотийской (то есть Гесиодовой) традиции и ее влиянии на гимны см., например: EVELYN-WHITE 1914: x—xi, xxxvii. В рассказе об основании Пифийского храма влияние это заметно до такой степени, что некогда даже дало повод Д. Рункену разделить Гимн к Аполлону на два гимна, «делосский» и «пифийский». Не касаясь длежащей по этому поводу до сей поры дискуссии унитариев и сепаратистов, достаточно сказать, что влияния Гесиода не отрицают и поддержанные авторитетом Аллена унитарии — а приведенный топонимический ряд просто лишний раз подтверждает это влияние.

По первой, «делосской», части гимна ясно, что храм на Делосе автор расценивает как святилище по преимуществу ионийское (147—164), и это исторически справедливо: Делос не только был заселен греками ионийского племени, но был также и первым центром Панионийских торжеств, перенесенных позднее на материк. Однако же и Пифийский храм в эпоху сложения Гимна еще не обрел своего уникального статуса, то есть не превратился в особо influential панэллинский религиозный центр. Подобно Делосскому, Пифийское святилище того времени вернее характеризовать как региональное, то есть обслуживающее культовые надобности не одной эллинской общины, а целого союза эллинских общин — но все-таки не всех вообще эллинов. Делос в качестве центра Панионий обслуживал, соответственно, союз ионийских общин, объединявшихся не только политически и ритуально, именно как Ионийский союз городов, но и квазиэтнически — как «племя», говорящее на ионийском диалекте греческого языка. А Пифо, как мы знаем, тоже охранялось союзом племен, обитавших к югу и к северу от Фермопил и именуемых амфикионами, хотя этот союз, в отличие от Ионийского, был только политическим и культовым, никакого квазиэтнического оттенка не имея: беотийские амфикионы говорили на эолийском диалекте, еврейские на ионийском, а в фессалийской Дориде, например, говорили по-дорийски. Самыми influential среди амфикионов были обитатели Фессалии: в Совете амфикионов председателем всегда был фессалиец, и даже гораздо позднее, во времена Павсания, то есть через семь или восемь веков, когда число амфикионов уже дошло до тридцати, от всего Пелопоннеса в Пилейском совете заседал один пиллагор, а от Фессалии шесть (*Paus.* X, 8, 3). Поначалу амфикионов было меньше, двенадцать, и из названных в Гимне племен в эту древнюю дюжину входили фессалийские *перребы*, жители фессалийской *Эниены* и *еврейские* ионийцы, а из неназванных — ахейцы из фессалийской Фтиотиды, фессалийские дорийцы (когда-то, впрочем, жившие близ *Олимпа*), тоже фессалийские малийцы, магнеты и долопы, а еще жившие с трех сторон Парнаса локры (*Paus.* X, 8, 2); при этом описанный в Гимне беотийский *Онхест* в области названного там же *Галиарта* был одним из мест собраний амфикионов (*Strab.* IX, 2, 33).

Отсюда вовсе не вытекает нечто вроде уравнения «*Европа = Фокида + Беотия + Фессалия + Евбея*» — хотя бы потому, что эти страны (кроме, разумеется, острова Евбеи) не рассматриваются в Гимне как единства и не могут, следовательно, быть компонентами каких-либо более масштабных единств. Здесь нелишне заметить, что

вообще этнонимы типа «беотиец» в рапсодической традиции изредка употребляются, но топонимы типа «Фессалия» почти все принадлежат позднейшей эпохе, когда разделение на территории сделалось, видимо, не менее актуально, чем разделение на племена<sup>9</sup>, хотя даже и гораздо позже, в римское время, это вовсе не означало, что ионийцы, например, непременно живут в Ионии: Павсаний пишет о беотийцах, что «в древности они населяли Фессалию и звались золийцами» (loc. cit.). Таким образом, местоположение «Европы» вместе с потребностью обозначить эту область как нечто целое с большой вероятностью указывает на *совокупность земель амфикиононов* — и коль скоро эта первая Европа так тесно ассоциировалась с Пифийским оракулом, последующее распространение его влияния на эллинизм могло способствовать расширению значения топонима (недаром именно Геродот, недовольный ионийскими географами, зато неизменно приверженный пифийскому авторитету, дал первый толчок к превращению Европы в продуктивную идеологию).

## 2. Судьбы «Европы» в классической древности

Гесиод говорит в «Трудах и днях» (654) о собравшемся *Ἑλλάδος ἐξ ἰερῆς* на Трою ахейском войске, а значит, Эллада для него — балканская Греция вместе с Пелопоннесом и островами, и Европа Гимна относится к этой Элладе как часть к целому. Первоначально, однако, имя «Эллада» принадлежало городу и/или области то ли в Фессалии (во Фтиотиде) — так у Гомера (*Il.* II, 683; IX, 395 et al.), то

<sup>9</sup> Ни у Гомера, ни в гесиодовском корпусе, ни в гомеровских гимнах топонимы «Беотия», «Фессалия» и «Фокида» не используются ни разу, зато «беотиец» есть уже в «Илиаде» (II, 494), а затем «беотийцы и фокейцы» упоминаются в приписываемом Гесиоду «Щите Ахилла» (24—25). Правда, и слово *ἀμφικτιόνες* «кругозжидители» впервые появляется лишь у Геродота и Пиндара, а об амфикионах Пифийского храма речь впервые заходит лишь в конце IV века, в спорах Эсхина (с. g. *Orat.* II, 115) с Демосфеном (с. g. *Orat.* III, 14) — но прежде того дела амфикионии и не были для греков, по крайней мере для афинян, особенно актуальны, а вот области, позднее объединенные в «Фессалию» и т. д., в рапсодической традиции описываются постоянно, так что отсутствие в текстах соответствующих топонимов естественнее понимать не как следствие их неактуальности, а как следствие именно их отсутствия в языке. Простой читательский опыт подсказывает, что для греческого словоупотребления в целом характерно топографическое указание на непространную территорию вроде острова, а при увеличении масштаба указание чаще всего этнологизируется, то есть по-гречески говорится либо «на Лемносе» или «в Орхомене», либо «у беотийцев» или «у ионийцев».

ли в Эпире близ Додонского святилища — так у Аристотеля (*Meteor.* 352 а 34). В любом случае эта первая Эллада была еще меньше первой Европы, а уже во времена Гесиода, как мы видим, включала в себя всю балканскую Грецию вместе с островами и Пелопоннесом. В таком расширении семантики топонима нет ничего необычного (скажем, в римское время Аркадией нередко именовался весь центральный Пелопоннес, так что даже и Олимпия находилась не в Элиде, а в Аркадии — е. г. Philostr. *Vita Apoll.* III, 30; V, 31), но при равной скорости расширения «Эллады» следовало бы, наверно, обогнать «Европу», а вышло наоборот — потому ли, что ассоциация «Европы» с эллинизмом была не столь прямой, потому ли, что кому-то из первых географов (скорей всего, Гекатею Милетскому) имя «Европа» показалось для материка более подходящим.

Так или иначе, первоначально Европой называлась область того же типа, что и первоначальные Азия и Ливия, то есть страна с сопоставимой протяженностью средиземноморской береговой линии, — и предложенная реконструкция пределов упоминаемой в Гимне к Аполлону Европы как области обитания и/или влияния амфиктионов, то есть с береговой линией примерно от Олимпа на севере и до южной оконечности Евбеи, этому внешнему требованию удовлетворяет. Однако в отличие от Азии и Ливии, понятие о которых как о «собственно Азии» и «собственно Ливии» в традиции все же сохранялось<sup>10</sup>, «собственно Европа» была рано и безвозвратно забыта: число амфиктионов росло, войны с персами актуализирова-

<sup>10</sup> Применительно к Азии и Ливии первоначальное содержание понятий традиция сохранила, видимо, не только по инерции, но и потому, что сохранялась потребность в обобщенных названиях Малой Азии и Западной Африки — а значит, оставались в ходу и «догеографические» топонимы *Азия* и *Ливия* (*Африка*). Так, *Africa propria* 'собственно Африка' Помпония Мелы (I, 7), часть африканского побережья от Нумидии до Киренаики, весьма близко соответствует скотоводческой *Ливии*, упомянутой в «Одиссее» рядом с Египтом и торгующими с этой Ливией финикийскими городами (IV, 83—89) и лежащей западнее Крита (XIV, 295—296). И уж тем более когда, например, у Пиндара говорится об осеняющей трехградный Родос Азии (*Ol.* VII, 17—19), ясно, что речь идет не о целом материке, а о первоначальной (Малой) Азии, именно о южной Ионии, и впрямь зримо нависающей над Родосом. Показательно и само наличие римских провинций Азии и Африки, недаром так названных и поддержавших своим существованием использование этих топонимов применительно к странам, а не к континентам. В более позднюю эпоху имелась даже провинция Европа — маленькая, со столицей в Гераклее Фракийской (ТАЛВЕРТ 1985: 177 е 3) и названная «Европой» явно по контрасту с противоположащей Азией.



ли Фермопильский рубеж, входили в употребление топонимы типа «Фессалия» — и название «Европа», распространенное на материк, уже только к материку и применялось, а значит, употреблялось нечасто и главным образом в ученых контекстах, потому что, как сказано, сама концепция трех материков была книжной. В нескольких случаях, однако, можно — пусть гипотетически — понимать топоним «Европа» в его исходном или близком к исходному значении. Вот эти случаи в хронологическом порядке.

1) *Pind. Nem.* IV, 70: *ἀὐτίς Εὐρώπην* — ‘назад к Европе’ (туда возвращается поэт, до того описавший посещение Пелеем чертогов Океана на дальнем Западе). Ода посвящена Тимосарху Эгинскому, а остров Эгина, хоть и лежит южнее Евбеи, был заселен фессалийскими (из мирмидонской Фтии) Эакидами — и об Эакидах Пиндар говорит подробно. Фтиотийские ахейцы входили в древнюю дюжину амфикионов, да и сам Пиндар в качестве беотийца может считаться «европейцем» по преимуществу. Упомянувшаяся интерпретация «Европы» Гимна в связи с мифическим «Кадм-Европа» и географическим «Кадмея-Европа» основана на том несомненном факте, что беотийская мифология и топография очень насыщены разного рода «европейскими» мотивами, так что древнее понятие о Европе-стране могло сохраняться там и гораздо позднее разделения суши на материки. Другое дело, что сам по себе текст Пиндара не дает оснований даже и для бесспорного умозаключения, что Европой у него называется какая-то местность: в Беотии почиталась, например, Деметра-Европа, супруга Зевса и мать вещего Трофония (*Paus.* IX, 39, 4) — и она вполне может быть Европой, к которой зовет вернуться Пиндар. Никакой связи с Эгиной и тамошними Эакидами тогда найти не удастся, но эта связь и не обязательна, довольно основного смысла: из запредельных далей назад, к родной (одушевленной или неодушевленной) Европе.

2) *FgrHist.* 115, *Theop.* F 27, 75, 225b, 256: *βασιλεία τῆς πάσης Εὐρώπης* — ‘царство во всю Европу’. Изредка топоним «Европа» использовался как гипербола: скажем, если Диодор уже в римское время именует Дионисия Старшего «властелином Европы» (*ὁ δυναστέης τῆς Εὐρώπης* — *Hist.* XIV, 41, 2; XVI, 5, 4; et al.), он, конечно же, делает это лишь в гиперболическом смысле, потому что пределы державы Дионисия известны. Но когда значительно раньше Феопомп в энкомии Филиппу Македонскому говорит о «царстве во всю Европу», нельзя исключать — с памятью о пределах контролируемой Филиппом территории и важности для этого контроля победы в Священной войне, — что Европа здесь может быть не гиперболой,

а прямым указанием на совокупность земель от Фракии до Беотии включительно и на господство над традиционным центром этой территории, то есть над Пифийским святилищем.

3) *Diod. Hist. XVIII, 39, 7 et. al.*: *στρατηγὸς τῆς Εὐρώπης* — ‘воевода Европы’. В рассказе о временах диадохов Диодор нередко пишет что-нибудь вроде «вот так обстояли дела в Европе, а между тем в Азии...», и это можно считать способом ориентации в рассыпающейся империи Александра, — но он еще и называет сначала Антипатра и затем Кассандра «воеводой (стратегом) Европы», и вот тут нельзя исключать, что будущие македонские цари первое время и вправду так титуловались, будучи (начиная с Филиппа) «гегемонами Эллады» — официальными военными лидерами амфикионии, то есть первоначальной Европы (cf. *Βασιλεία τῆς Ε.*).

4) *Hesych. s. v. Εὐρώπη: ἡ χώρα τῆς δύσσεως σκοτεῖνη* — ‘темная западная страна’. В лексиконе Гесихия содержится, как известно, много древних и даже очень древних сведений — другое дело, что не всегда возможно определить, насколько они древние. Тем не менее приведенное определение подходит первоначальной Европе лучше, чем материку, а особенно при взгляде на ее побережье откуда-нибудь с юго-востока — из Ионии, а то и из Финикии, если слово «Европа» и впрямь семитического корня или хотя бы ассоциировалось с финикийским «закатом» греками (например, Гекатеем).

Что в этих нескольких случаях (и, возможно, еще в нескольких, не попавших в поле моего внимания) топоним «Европа» используется в своем догеографическом значении — не более чем гипотеза, подкрепленная главным образом тем, что при таком чтении приведенные выражения становятся понятнее или, лучше сказать, недвусмысленнее. Нет, однако, достаточных оснований утверждать, будто Пиндар в своем качестве вдохновенного лирического поэта, или Диодор в своем качестве довольно небрежного компилятора, или Гесихий в своем качестве не слишком критичного собирателя — будто хоть кто-то из них стремился к недвусмысленному употреблению слова «Европа» или даже вообще задумывался о его смысле. Таким образом, все четыре примера демонстрируют лишь самую возможность сохранения своеобразной инерции употребления старого топонима в исконном или близком к исконному значении.

Между тем и топоним *Εὐρώπη*, и производное *Εὐρωπαϊός* употреблялось после Геродота относительно часто и обычно без всякой двусмысленности: «Европой» назывался материк, а «европейским» — всё находящееся на этом материке. Уже для Геродота границы Европы актуальны главным образом для более понятного опи-

сания, например, кочевых племен, затем Аристотель с его особенной склонностью к точным классификациям нередко подразделял объекты на европейские, азиатские и ливийские, а вслед ему и в многочисленных ученых трудах часто встречаются подобные приемы, однако деление объектов на европейские и азиатские связано никак не с намерением уточнить рубежи Европы, но, напротив, с намерением точнее описать, например, местожительство «европейских» и «азиатских» фракийцев<sup>11</sup>; равным образом и естествоиспытатели писали о европейских и азиатских растениях и животных только в том смысле, что те прозябают или обитают в Европе или в Азии — а как раз границы материков заведомо известны<sup>12</sup>. В целом можно утверждать, что ионийская географическая конвенция о трех частях суши была принята без особой критики, но и без особого интереса и использовалась главным образом как вспомогательная при описании или комментировании. Эти описания и комментарии занимали в книжной культуре свое почтенное место, но никак не могли влиять и не влияли на массовые социокультурные практики или на геополитические концепции.

Таким образом, по мере сил реконструированное выше понятие о пифийской Европе как стране амфикионов исчезло практически без следа, вернее, с одним следом, потому что все же в первых главах Геродота границы Европы географические (по Гекатею), но сущность геополитическая — другое дело, что эту геополитическую по сути своей идею Геродот не развивает. Тем не менее важно, что зародыш (или, лучше сказать, кокон) прежней пифийской Европы у одного из самых лояльных к пифийскому авторитету писателей не только имеется, но имеется на виду, в полной готовности к самостоятельной жизни, пусть надолго замершей, потому что никакое почтение к «отцу истории» не актуализировало для древних эту

---

<sup>11</sup> Так, поздний схолиаст Евстафий делит фракийцев на «европейских» и «азиатских» (*Schol. Il. I*, 562, 3), а чуть позже так же делит мисийцев (*ibid.* 573, 9) — и затем сожалеет, зачем Гомер не указал, которых именно мисийцев имеет в виду (*Schol. Il. IV*, 906, 11). См. сходные идеи также у относительно раннего Страбона (*Strab. Geogr.* XI, 2, 3—5; 6, 2; 10, 10 et al.), у относительно позднего Созомена (*Sozomen. Hist. eccl.* III, 14: «фракийцы и иллирийцы и все насельники так называемой Европы») и у многих других.

<sup>12</sup> См., например, пересказ некоторых ботанических наблюдений Феофраста у Афиня (*Deipnosoph.* XV, 28, 44). Гален, правда, отмечает и некоторое различие европейских и азиатских темпераментов (азиатские мягче), но опять же связывает это с природными условиями (*Galen. IV*, 800, 1); сходные взгляды высказывал уже Гиппократ (*De aere aquis et locis* 16, 2).

идеологему. Например, хоть у греков хватало способов хитрить с сущим ради должного (скажем, назначать себе в предки Гераклидов), никогда никакой неевропейский греческий город не пытался подвинуть границу Европы, чтобы попасть в Европу, — совсем другое дело объявить какую-нибудь захолустную каппадокийскую Тиану древним эллинским поселением (*Philostr. Vita Apoll.* I, 4) и так сообщить происхождению своего героя необходимый престиж. Правда, престиж Дельфийской амфикинии во всю эпоху греческой независимости неизменно возрастал (пока — с косвенной помощью амфикинии — не уничтожилась независимость), а уж не быть амфикионом считалось непрестижно и в Риме, так что число амфикионосов росло, а значит, росла и «пифийская» территория — но если она когда-то и называлась Европой, это совершенно забылось.

### 3. От Танаиса к Уралу

Итак, Европа выросла в материк в VI веке до нашей эры и оставалась тем, чем ей велел быть Гекатей (если то был Гекатей), — разве что вскоре вызвавшая недовольство Геродота граница по Фасису сменилась границей по Танаису (*Thuc.* II, 97, 5), что проще всего объяснить протяженностью Дона, истоки которого находятся гораздо севернее истоков Риони, о чем греки узнали достаточно рано. Еще позднее у Полибия в качестве пограничной реки назван Истр (*Hist.* II, 2, 4), что тоже естественно, так как Дунай — самая длинная из европейских рек, но к пересмотру уже сложившихся границ это не привело, так что Европа простиралась от Гибралтара на западе до Дона на востоке в течение двух с лишним тысячелетий, пока восточная граница ее вдруг или почти вдруг не сдвинулась на Урал, где и пребывает. Нелишне, впрочем, заметить, что в 1894 году, то есть после признания Евразии Зюсса и, стало быть, после выведения проблемы за рамки академической дискуссии, Д. Н. Анучин объявил, что Урал «рациональнее» включать в Европу, восточную границу которой лучше вести по Оби<sup>13</sup>, — но если уж искать границу, сгодится едва ли не любая естественная вертикаль, каких на карте Евразии немало. Такую вертикаль начали искать уже в XVI веке.

---

<sup>13</sup> Анучин 1894: 490. Свое мнение акад. Анучин не только не аргументирует (никакие объективные аргументы здесь невозможны), но и приводит без ссылки, хотя несомненно гальванизировал в данном случае одну из позиций дискуссии трехсотлетней давности (см. примеч. 13).

При едва ли не взрывном расширении картины мира эпохи Великих открытий стало ясно, что истоки Дона слишком далеки от морей, омывающих север Европы, — а при этом никому, конечно, и в голову не приходило предположить, что никакой границы между материками нет и не может быть. Географию Восточной Европы, Московии и Сибири знали тогда лишь в самых общих чертах, но о существовании Днепра, Волги, Камы, Двины, Печоры и даже Оби было известно — и вот ученые предлагали эти реки (но только реки) либо в дополнение к Дону, либо в замену ему: иногда, как при выборе Оби, Европа от такого переноса границы расширялась, а иногда, как при выборе Двины, наоборот, но так или иначе дискуссия, подробно описанная в замечательной работе У. Паркера<sup>14</sup>, осталась более или менее схоластической. Важно, однако, отметить, что при замене Дона на любую из вышеперечисленных рек большая часть границы между материками, во-первых, проходила, как и в древности, по реке или рекам, а во-вторых, оставалась, как и в древности, в чуждых варварских краях, то есть у москвитов (как некогда у скифов), а сами москвиты (как некогда скифы) были к проблеме вполне равнодушны. Интерес к границе Европы явился в России при Петре, но к тому времени Европа стала для европейцев, а тем самым и для Петра более актуальной идеологемой, чем когда-либо прежде.

Первоначальная (реконструированная) Европа через свою связь с Аполлоном Пифийским естественно ассоциировалась с прилегающей к гармонизирующему центру мира особо упорядоченной зоной социального пространства — в частности, потому, что оракул, как известно, либо напрямую контролировал любое законотворчество, либо притязал на такой контроль (потому-то ассоциация Европы с эллинизмом в начале «Истории» Геродота и корреспондирует с этой реконструкцией). Постепенно амфикидония впитала в себя всё эллинизмо, а затем и не только, но наука успела превратить Европу в простой сегмент физического пространства: престиж социальной упорядоченности был у эллинизма, позднее у *Pax Romana* и/или *Christianitas* — но Римский и Христианский миры были даже более вселенскими понятиями, чем эллинизмо, и уж конечно распространялись на все три материка, так что понятия о своем и чужом ни с каким конкретным материком не связывались. А вот к XIV веку в результате арабских завоеваний, монгольских походов, конкисты, реконкисты, усилий Тевтонского ордена, трудов ирландских миссионеров и многих подобных событий всё римское и почти всё хри-

<sup>14</sup> PARKER 1960: 278—283; см. также TOZER 1964.

стианское оказалось вытеснено в Европу, зато Европа — по крайней мере, в своей цивилизованной западной части — сделалась совершенно христианской и римской. А так как Возрождение началось тогда же, естественно было осмыслить новую геополитическую ситуацию в категориях классического культурного тезауруса, то есть актуализировать так или сяк восходящее к Геродоту противопоставление и снова ассоциировать Европу с «нашим»<sup>15</sup>.

Со временем европейская идея обретала всё большую отчетливость: например, спаянная династическими узами семья монархов не просто обитала в Европе, но и управляла оттуда заморскими владениями: по тонкому замечанию Марка Бэссина, сложился образ «настоящей» (как Британия или Голландия) европейской державы с метрополией в Европе и с колониями в Азии<sup>16</sup>. А что северо-восточная граница Европы оставалась «незримой» и пролегла по чуждой Московии — это никак не противоречило традиции, потому что северо-восточная граница всегда была мало известна и всегда проходила через чуждые варварские земли.

Вот такую ситуацию и застал Петр. Однако же, превратив Московию в Россию и приведя эту свою Россию в Европу, он тем самым как бы принял на себя также и ответственность за границу между Европой и Азией, коль скоро большая часть этой границы проходила по его державе, уже включенной в европейскую семью. Северо-восточный рубеж Европы впервые переместился из дикого пространства в освоенное — и тогда-то В. Н. Татищев, исполняя поддержанное Петром представление Брюса о необходимости подробного географического описания России, провел границу Европы и Азии по Уралу, затем по реке Урал и через Каспий и Кавказ в Черное море. Тогда же примерно это же самое сделал побывавший в плену в России швед фон Шталенберг — без поддержки Петра, но, вероятно, не без влияния Татищева, который в 1724—1726 гг. был в Швеции и вращался в ученых кругах; Шталенберг тоже вел границу по Уралу, но затем не по реке Уралу, а по Волге, потом выходил на классический Танаис и далее следовал классическим маршрутом. Возникла краткая и бесплодная дискуссия: Ломоносов был против слишком восточного Урала, зато мученик науки Иоганн Георг Гме-

---

<sup>15</sup> Марк Бэссин считает, что именно в XIV веке Церковь «умерила амбиции» и потому-то средоточием христианства была объявлена Европа, в любом случае самая освоенная и цивилизованная часть христианского мира, — на позднейших картах она изображается со скипетром и в короне (BASSIN 1991: 3).

<sup>16</sup> Ibid.: 1—8.

лин в «Сибирской флоре» посчитал его слишком западным и предложил границу по Енисею, но с середины века стали издаваться карты и в них Уральский вариант абсолютно возобладал, так что сам Паллас его принял и, значит, поддержал своим авторитетом. Паллас предпочитал версию Шталенберга; позже возобладала версия Татищева<sup>15</sup>, но это уже детали вроде конкуренции Фасиса и Танаиса.

Марк Бэссин, увлекательно и подробно описывающий кратко изложенную здесь историю переноса границы на Урал, считает, что таким способом России искусственно был придан вид той самой «настоящей» европейской державы с метрополией в Европе и с владениями в Азии<sup>17</sup>, но с этим его мнением согласиться трудно, потому что Сибирь действительно начинается за Уралом. Сибирь начинается за Уралом, Сибирь при Петре (и позже) не была Россией, там и законы были иные — например, там не было поместного землевладения, а значит, не было и крепостного права, так что процветшие при Петре стараниями все того же Татищева уральские заводы с их относительно высокой технологией, зато и с крепостными работниками оказались подлинным фронтиром новой европейской империи. Границей Сибири Урал был по крайней мере со времени завоевания Сибири, разделяя вполне реальную «метрополию» и столь же реальные «владения», где имелось всё, чему положено быть в колониях: золотые прииски, каторга и ссылка, экзотические язычники, специфические законы и простор для личной инициативы вкупе с надеждой на обогащение, — просто туда можно было добраться не только посуху (из Лиссабона в Гоа тоже можно добраться посуху), но и не пересекая при этом государственных границ, что никак не упраздняет реальности рубежа между метрополией и колонией. Едва ли не любопытнее, что нарушилась общепринятая со времен Гекатея традиция разделять материка если не исключительно по рекам, то преимущественно по рекам: Ливия была за Нилом, Азия — за Фасисом и за Кавказом, однако из переноса границы на Танаис и из дальнейших дискуссий ясно, что граница материка если не была морской, понималась прежде всего все-таки как река или сочетание рек; хрестоматийный Кавказ мешает считать это правилом, так что разумнее говорить о тенденции или даже об инерции, которая могла быть (и была) преодолена, но, как всегда при преодолении чего-то, с заслуживающим усилия поводом. Итак, Урал, явная граница Сибири, был повсеместно признан явной (зримой) границей Европы просто потому, что раз Россия была — и действительно благодаря Пет-

<sup>17</sup> Ibid.: 6.

ру — кооптирована в Европу и раз ее, России, собственная граница с Азией, то есть с Сибирью, проходила по Уралу, значит, там она и проходила.

### Заключение

При таких обстоятельствах в XVIII веке Европа с границей по Уралу окончательно оформилась в идеологему, близкую теперь уже самой архаичной — реконструированной «пифийской» — идеологеме, потому что культурные механизмы, как известно, порой работают латентно, а результаты их работы оттого не менее наглядны. Границы «пифийской» Европы заданы, в сущности, лишь пределами амфиктионии, и такая Европа может расти хоть до Нила — посредством приема новых членов. Это и случилось в XVIII веке, когда Европа выросла до Урала просто потому, что к ней добавилась Россия.

Подобное представление о Европе актуально доньше: например, в июне 2000 года Билл Клинтон заявил в Ахене, что Европа «не только место, но и идея» и что «Америка — тоже Европа», а до него и после него сходные идеи по-разному высказывали и другие. Не следует недооценивать подобную риторику: за правдоподобием своих энтимем вольно или невольно следит всякий грамотный оратор, даже президент<sup>18</sup>, так что политическая демагогия в данном случае указывает не просто на живучесть концепции, но и на то, что Европа все еще сохраняет способность к росту — точь-в-точь как некогда Дельфийская амфиктиония.

### Литература

Анучин 1894 — *Анучин Д. Н.* Европа // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Т. 11-а (22). СПб., 1894.

ALLEN, HALLIDAY, SIKES 1961 — *Allen T. W., Halliday W. R., Sikes E. E.* The Homeric Hymns. 3rd ed. Oxford, 1961.

---

<sup>18</sup> Не возражая известной теории Капплера об особой способности островов будить фантазию, населяющую эти острова всякие дивами и диковинами (КАРПЛЕР 1980: 35), можно заметить, что сходным действием обладает и Европа, тоже пробуждающая фантазию — но геополитическую, потому что как всякий остров по самой сути своей есть нечто заморское, так и Европа по самой сути своей есть нечто геополитическое.



- ATHANASSAKIS 1976 — *Athanassakis A.* The Homeric Hymns. Baltimore, 1976.
- BASSIN 1991 — *Bassin M.* Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geography // *Slavic Review*. Spring 1991. Vol. 50, ' 1.
- BAUMEISTER 1860 — *Baumeister A.* Hymni homerici. Leipzig, 1860.
- EVELYN-WHITE 1914 — *Evelyn-White H.* Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric. Cambridge (Mass.); London, 1914.
- GEMOLL 1880 — *Gemoll A.* Homerici hymni. Leipzig, 1880.
- HERMANN 1806 — *Hermann G.* Homerici hymni et epigrammata. Leipzig, 1806.
- KAPPLER 1980 — *Kappler C.* Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age. Paris, 1980.
- PARKER 1960 — *Parker W. H.* Europe: How Far? // *The Geographical Journal*. Vol. 126 (1960).
- PRANDI 1986 — *Prandi L.* Europa e i Cadmei: la 'verzione beotica' del mito // *L'Europa nel mondo antico*. Milano, 1986.
- SORDI 1986 — *Sordi M.* Presentazione e introduzione // *L'Europa nel mondo antico*. Milano, 1986.
- TALBERT 1985 — *Talbert R. J. A.* Atlas of Classical History. Worcester, 1985.
- TOZER 1964 — *Tozer H. F.* A History of Ancient Geography. 2nd ed. N. Y., 1964.

*Я. В. Васильков*

**Домаурийское искусство Индии  
в курганах Южной Сибири:  
идентификация сюжета на зеркале  
из могильника Рогозиха-1**

В 1947 г., при раскопках Второго Пазырыкского кургана в погребальной камере было найдено серебряное зеркало особого, ранее не встречавшегося типа. Руководитель работ С. И. Руденко сразу же выделил его как уникальную находку<sup>1</sup>, которую впоследствии описал со всей возможной тщательностью. Зеркало, вместе с другими принадлежностями туалета, лежало в кожаной суме. Владелицей его была молодая женщина, погребенная вместе с мужчиной — по-видимому, представителем высшей скифской знати. Круглое зеркало, диаметром 15 см, было не сплошным, как ранее встречавшиеся зеркала, а склепанным из двух половинок, с пустотой между ними. Тыльная сторона зеркала была рельефной, по борту шел высокий краевой валик, меньший кольцевой валик того же профиля находился в середине, в центре возвышался рельефный конус. Между краевым и внутренним кольцевыми валиками были врезаны 12 нанесенных циркулем концентрических кругов, промежутки между которыми заполнялись чередующимися, вертикально и под углом одна к другой, короткими линиями. Две половины зеркала скреплялись по краю семью заклепками. Металлический черен, составлявший одно целое с лицевой поверхностью зеркала, был вставлен в ручку из бычьего рога. Техническое и эстетическое совершенство исполнения наводило на мысль, что зеркало может быть связано в своем происхождении с какой-то из великих цивилизаций древности. С. И. Руденко был вынужден, однако, признать, что аналогий не знает и не может пока определить происхождения этого «замечательного серебряного зеркала»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Руденко 1948: 42, 57.

<sup>2</sup> Руденко 1953: 143.

В 1968 г. К. Ф. Смирнов опубликовал бронзовое зеркало, найденное в урочище Мечетсай (100 км к югу от Оренбурга, Южное Приуралье). Контекстом находки было исключительно богатое по инвентарю погребение двух знатных сарматских женщин (датировка по К. Ф. Смирнову: IV век до н. э.). При каждой из них был колчан со стрелами и бронзовое зеркало, но если у старшей это было обычное зеркало местного производства (согласно К. Ф. Смирнову — «почти непрременный атрибут погребального инвентаря жриц»), то при младшей было найдено зеркало, аналогичное пазырыкскому по форме, размеру и технике изготовления. Отличалось оно только материалом (бронза) и еще тем, что на тыльной стороне мечетсайского зеркала в плоском поле между двумя кольцевыми валиками была помещена некая «религиозно-символическая сцена», выполненная тонкой гравировкой. Содержание сцены в интерпретации К. Ф. Смирнова составляло поклонение «солнечному божеству», которое было представлено одновременно и срединным валиком с конической выпуклостью в центре, и мужским профилем над ним, в верхней части зеркала. К. Ф. Смирнов отметил своеобразие облика женских персонажей — адорантов: на них «узкие, обтягивающие тело платья до колен и, кажется, с короткими рукавами: впереди с бедер спускаются „шарфы“ с точечным орнаментом; на руках у локтей надеты браслеты». «У божества и адорантов странные вытянутые птицеобразные лица<sup>3</sup> и крупные миндалевидные глаза с точкой-зрачком. Свообразны прически женщин — в виде длинного валика, спускающегося на плечи, а над ним на темени — хохолок или небольшая остроконечная шапочка». К. Ф. Смирнов признавал мечетсайское и пазырыкское зеркала импортными и обращался в поисках аналогий «на Ближний Восток» и «в древние иранские области»<sup>4</sup>, однако предложенные им параллели сегодня не выглядят убедительными.

Следующим и очень важным звеном в цепи явилось открытие в 1985 г. при раскопках курганной группы Рогозиха-1 (Павловский район Алтайского края) еще одного зеркала из этой серии<sup>5</sup>. В разграбленной могиле 1 кургана № 5 было обнаружено парное погребение: женщины в возрасте около 30 лет и мужчины, или другой женщины крепкого сложения, в возрасте около 40 лет. Найденное здесь зеркало состояло из двух круглых дисков (диаметр лицево-

---

<sup>3</sup> Сказанное справедливо, судя по фотографии и прорисовке зеркала (Смирнов 1968: 116—117, рис. 1—2), только для «адорантов».

<sup>4</sup> Смирнов 1968: 119—121.

<sup>5</sup> Уманский 1986; 1992.

го — 15,2 см), цельно вырезанных из листов высокооловянистой бронзы, скрепленных семью заклёпами и с внешней стороны позолоченных. На плоском поле между двумя концентрическими валиками тыльной стороны выполнена чеканкой, по определению первооткрывателя, «сложная сцена религиозно-мифологического содержания»<sup>6</sup>. Это изображение, прекрасно сохранившееся по сравнению с мечетсайским, позволило наконец более четко обозначить направление для поиска параллелей. По крайней мере, с «Ближним Востоком» как предполагаемым местом изготовления зеркал теперь покончено. В верхней части занятого изображением поля на рогозихинском зеркале мы видим рисунок слона, причем с попоной и другими украшениями и под седлом (?), то есть используемого для езды, а одежды женских персонажей не оставляют сомнений в своем индийском происхождении. С момента обнаружения А. П. Уманским первых сведений об изображениях на рогозихинском зеркале<sup>7</sup> поиски места изготовления зеркал данной серии и все интерпретации семантики изображений на них уже так или иначе обращены в сторону Индии и сопредельных с ней стран.

На настоящий момент рассматриваемую серию завершает четвертое зеркало, найденное в 1994 г. на юге Алтайского края в могильнике Локоть-4, в разграбленном погребении (курган № 5, могила 1) двух женщин<sup>8</sup>. Так же, как в Пазырыке и Рогозихе, зеркало лежало слева от черепа западного костяка<sup>9</sup>. Оно было сходно с предшествующими находками размером (143—144 мм) и состояло из двух позолоченных с внешней стороны дисков, скрепленных семью заклепками. Тыльный диск имел два рельефных полых валика и цельнометаллический конический выступ по центру. Примечательно, что в полости внешнего валика были обнаружены два кусочка серебристого металла; этим подтвердились высказывавшиеся и ранее предположения о том, что зеркала данной серии были в то же время погремушками или своего рода музыкальными инструментами<sup>10</sup>. В верхней части поля с изображениями помещен рисунок обращенного головой влево оленя или антилопы. Центр диска фланкируют две женские фигуры, как бы тянущие к расположенному наверху оленю поднятую левую или правую руку. Отличие локтевско-

<sup>6</sup> уманский 1999: 206.

<sup>7</sup> уманский 1986.

<sup>8</sup> ситников, шульга 1995; шульга 1997; уманский, шульга 1999.

<sup>9</sup> шульга 1997: 145.

<sup>10</sup> кузнецова 1993: 84.

го зеркала от мечетсайского и рогозихинского состоит в том, что впервые одна из женских фигур изображена не в профиль, а анфас и при этом имеет вокруг головы некое подобие нимба. В нижней части, как и на мечетсайском зеркале, мордами в противоположные стороны расположены еще две антилопы.

Все четыре погребения, в которых найдены «зеркала-погремушки» или «восточные зеркала», как их обычно называют, датируются периодом с конца VI — первой пол. V в. (Локоть-4) до конца V — начала IV века до н. э. (Мечетсай<sup>11</sup>). В двух случаях (Рогозиха и Локоть) факт поломки изделий и их последующий ремонт указывают на возможность достаточно длительного использования «восточных» зеркал.

При наметившейся ориентации на Индию в поисках семантических аналогий изображению, первооткрыватели, тем не менее, уклоняются от признания зеркал происходящими из Индии. П. И. Шульга пишет о зеркалах: «индийские», в кавычках<sup>12</sup>, А. П. Уманский и П. И. Шульга в совместной статье: «восточные», с кавычками и без<sup>13</sup>. Оба автора склонны считать зеркала изготовленными не в самой Индии, а в какой-то из сопредельных стран, находившихся под влиянием индийской культуры<sup>14</sup>, например в Бактрии, причем оттуда же, согласно гипотезе одного из авторов, приходили и женщины-жрицы, захороненные в скифских курганах, — миссионерки некоего нового культа, в котором играло, будто бы, важную роль ритуальное и магическое использование зеркал<sup>15</sup>.

Нерешительность первооткрывателей в том, чтобы признать индийское происхождение зеркал (что сделал в печати пока один Л. С. Марсадолов, определяющий зеркала как «вероятно, изготовленные в ремесленных мастерских Индии»<sup>16</sup>) вполне понятна: ведь в Индии — как, впрочем, и в Бактрии — не найдено пока «зеркал-погремушек». Более того, какие-либо находки произведений искусства за период от VI до III в. до н. э. вообще практически отсутствуют<sup>17</sup>, а когда они появляются в III—II вв. до н. э., то стиль этого искусства уже сильно отличен от стиля алтайско-уральских зеркал. Для А. П. Уманского решающим аргументом в пользу не-индийской

<sup>11</sup> См.: уманский, шульга 1999: 58, 63.

<sup>12</sup> шульга 1997.

<sup>13</sup> уманский, шульга 1999.

<sup>14</sup> уманский 1999: 210; уманский, шульга 1999: 63.

<sup>15</sup> шульга 1997; 1999: 84—85.

<sup>16</sup> марсадолов 2000: 24.

<sup>17</sup> Конкретно о зеркалах см., например, CODRINGTON 1929.

атрибуции зеркал является неточность, с его точки зрения, в изображении бивней слона, как бы «растущих из хобота»: следовательно, мастер «не знал натуры» и, скорее всего, не был индийцем<sup>18</sup>.

Препятствием к поиску родины зеркал в Индии являлся до сих пор и стиль изображений на них, сильно отличающийся от стиля индийского классического искусства, однако находящийся себе в художественных традициях Индии некоторые, на первый взгляд, неожиданные параллели. Первой реакцией индолога при взгляде на зеркала из Рогозики и Локтя является острое ощущение анахронизма. Поражая несходством со стилем классического искусства, стиль зеркал, датируемых VI—V вв. до н. э., обнаруживает в то же время близость стилю фольклорных традиций Индии, известных нам по образцам уже Нового времени. Но это парадокс лишь кажущийся. Классическое искусство Индии, несомненно, выросло на базе древних фольклорных традиций, а свидетельством этого как раз и могут служить уникальные «до-классические» индийские зеркала из Приуралья и Южной Сибири.

Среди уникальных образцов домаурийского и немногочисленных памятников маурийского искусства можно выявить стилистические тенденции и композиционные решения, близкие стилю южносибирских зеркал. Об этом мы скажем подробнее в другом месте, здесь же отметим лишь уникальную терракотовую голову мужчины, найденную в Сонкхе (близ Матхуры) и точно датируемую IV веком до н. э., которая сразу по открытии привлекла внимание своим «до сих пор неизвестным» стилем<sup>19</sup>. Миндалевидным глазом, линией носа, сливающейся с линией лба, и закрученным усом эта голова весьма сходна с профилем мужского персонажа на мечетсайском зеркале.

Некоторые из числа фольклорных и близких фольклору традиций Индии обнаруживают особую близость к стилю зеркала из Рогозики<sup>20</sup>. Наибольшие сходства (близкие композиционные решения, изображения женских лиц в профиль, типы одежды и т. д.) выявля-

<sup>18</sup> УМАНСКИЙ 1999: 210.

<sup>19</sup> GUPTA 1990: 134—136, fig. 2, pl. 64 a, b.

<sup>20</sup> Можно, например, найти сходные профильные изображения человеческих лиц в народном искусстве Пахари (см., например, NANDA 1975: 52, fig. 47—49), особенно в самой ранней из его школ — Басоли (SNAITANYA 1984: 23, pl. 4). Ю. В. Ширин верно подметил сходство с изображением лиц («птицеобразные заостренные профили с огромным ртом до ушей и длинным загнутым носом» и т. д.) у фигурок индонезийского театра теней (ширин 1997) — сходство, скорее всего, генетическое, так как теневой театр был определенно перенесен в Индонезию из народных традиций Индии.

ются в традиции джайнской книжной миниатюры, которая, в отличие от других традиций индийской миниатюры, практически не испытала влияния персидской миниатюры и западной живописи, но продолжала самобытную традицию индийского народного изобразительного искусства. Джайнская миниатюра зародилась в Западной Индии около XI века, но воспроизводила, как известно, много более древнюю традицию народного лубка (*paṭa, paṭṭa, paṭṭaka*), который использовался странствующими сказителями для иллюстрации сказок, эпоса и мифов<sup>21</sup>. Со стилем «зеркал-погремушек» джайнскую миниатюру сближает манера изображения лиц, заостренных, как звериные мордочки, миндалевидность глаз<sup>22</sup>, некоторые композиционные приемы (две женские фигуры в сходного типа одеждах<sup>23</sup>, обращенные лицом друг к другу, фланкируют центр). 3 мая 2001 года, во время моего предварительного сообщения об идентификации сюжета на рогозихинском зеркале в заседании Отдела Востока Гос. Эрмитажа я был рад узнать, что мое мнение о стилистической связи рогозихинского зеркала с джайнским искусством совпало с мнением выдающегося специалиста по искусству Средней и Южной Азии Б. И. Маршака, который прежде уже занимался изучением стиля алтайских зеркал.

В настоящей статье мы рассмотрим семантику лучше других сохранившегося изображения на зеркале из могильника Рогозиха-1. Ранее попытки его семантической интерпретации уже предпринимались в статьях А. П. Уманского и П. И. Шульги, причем выявилась тенденция к поиску объясняющих параллелей исключительно в области индийского религиозного символизма и мифологии<sup>24</sup>. Был высказан ряд догадок в этом направлении, подчас противоречащих

---

<sup>21</sup> GHOSH 1975: 394—395.

<sup>22</sup> У джайнов есть небольшое отличие: лица изображаются как бы впол оборота, и второй глаз тоже краем выглядывает из-за носа, так что получается эффект «рачьих глаз», но я бы рассматривал это как более позднее развитие в джайнской традиции.

<sup>23</sup> Отметим, что на зеркале из Рогозихи (и на других) представлен древнейший тип индийской одежды, который часто изображается и в джайнской миниатюре: длинный кусок (лента) ткани, который обертывали вокруг ног и бедер, а потом конец, обернув вокруг талии, завязывали наподобие кушака, свободно спадающего спереди. Этот вид одежды был существенно потеснен после прихода в Индию саков (*шака*) и иных кочевников, введших в употребление всякого рода штаны и шаровары.

<sup>24</sup> Уманский 1992; шульга 1997; уманский 1999; шульга 1999; уманский, шульга 1999.

друг другу: в одной и той же статье птица на спине слона названа предположительно представляющей и вещь «птицу гукук», которую в XV в. упоминал в своем «Хождении» Афанасий Никитин, и «Великую Мать», и, наконец, «Индру, который перевоплотился в кукушку»; слон то отождествляется с аллегорическим слоном из «притчи о человеке в колодце» в «Махабхарате», где он символизирует неумолимое разрушительное Время (*Мбх* 11, 5—7<sup>25</sup>), то определяется как Айравата, мистический ездовой слон бога Индры, то оказывается самим Индрой. Вся сцена разыгрывается на небесах, все изображенные персонажи — небожители<sup>26</sup>. П. И. Шульга склоняется уже не к мифологической, а к религиозно-символической, если не «эзотерической», интерпретации: в персонажах сцен на зеркалах он усматривает «символы», изображения в целом передают некоторую «закодированную информацию», рассеянные по всему полю декоративные «глазки» (кружки с точкой в центре) у П. И. Шульги уже не просто «соллярные знаки»<sup>27</sup>, но и связаны предположительно с «энергетическими центрами»<sup>28</sup>. Однако я далек от намерения критиковать первооткрывателей за эти чересчур смелые предположения (наряду с которыми в их работах есть и очень ценные, в том числе касающиеся семантики). Для того чтобы отождествить представленное на зеркале в невербальной форме повествование, необходимо использовать большое количество специальной и справочной литературы, включая различные древнеиндийские тексты и указатели сюжетов мирового фольклора, которые едва ли доступны в научных центрах Южной Сибири. Авторы сами признают условность и предварительность своих догадок: проф. А. П. Уманский, в частности, писал, что, предлагая свои индологические интерпретации изображений на зеркале, он ставил целью «привлечь к решению... проблемы... специалистов по (древнеиндийскому) эпосу»<sup>29</sup>. Я счел своим долгом откликнуться на этот призыв.

Первоначально автор этих строк и сам склонялся на путь религиозно-мифологической интерпретации сюжета, но после работы с указателями сюжетов мирового и индийского фольклора, альбомами по различным традициям индийского искусства и древнеиндийскими текстами пришел в итоге к неожиданной для него самого иден-

---

<sup>25</sup> См.: МАХАБХАРАТА 1998: 58—61, 144—158, 193—194; VASIL'KOV 1995.

<sup>26</sup> УМАНСКИЙ 1999: 210—211.

<sup>27</sup> УМАНСКИЙ 1992: 57.

<sup>28</sup> ШУЛЬГА 1999: 85.

<sup>29</sup> УМАНСКИЙ 1999: 210.



тификации, в соответствии с которой на зеркале из Рогозихи представлен не мифологический, а сказочный сюжет.

Ключевым для идентификации сюжета явилось изображение слона в верхней части тыльного диска (см. рис. 1). Специфические черты в изображении животного привели первооткрывателя к выводу о том, что художник никогда не видел реального индийского слона и, следовательно, зеркало изготовлено вне Индии<sup>30</sup>. При этом автор сам же наметил верное, как теперь выясняется, направление интерпретации, которым в дальнейшем почему-то не воспользовался. А. П. Уманский отметил, что слон «на рисунке имеет... маленькие бивни, которые не из черепа растут, а как бы приклеены к хоботу — либо мастер не знал натуры, либо сознательно таким образом подчеркивал, что имеет в виду не реального, а священного слона»<sup>31</sup>. Из моего дальнейшего изложения будет ясно, что в задачу художника, создавшего рисунок на рогозихинском зеркале, действительно не входило изображение реального слона. Он изображал чудесное, легендарное животное — дар богов, одно из «семи сокровищ» (*санта-ратна*) идеального «царя-миродержца» (*чакравартин*), причем воспроизвел специфические черты этого воображаемого слона с абсолютной точностью, так, как они перечислялись в традиционных текстах.

В специальном санскритском трактате о слонах «Матанга-лила» («Слоновая потеха»)<sup>32</sup> второй раздел (*Śubhalakṣaṇādhikāra* — «Раздел о благоприятных признаках») посвящен архаичным представлениям о признаках идеального царского слона<sup>33</sup>. На зеркале мы видим у слона два больших покрытых шерстью бугра на темени. Это — «горшки» (*kumbha*), две выпуклости на голове слона, составляющие немаловажную часть анатомии животного: именно в них помещены железы, из которых время от времени, когда слон впадает в состояние так называемого муста, выделяется особая жидкость — *мада*, и слон на этот период становится агрессивным, бешеным<sup>34</sup>. Но у

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же; курсив мой. — Я. В.

<sup>32</sup> По мнению специалистов, трактат написан не позже X в. н. э., а возможно, и много ранее (EDGERTON 1931: VII), но в любом случае он опирается, особенно в разделе о признаках идеального слона, на очень давнюю традицию.

<sup>33</sup> МАТАГАЛРЛА 1910: 7—10; EDGERTON 1931: 54—57.

<sup>34</sup> Кстати, именно слон в состоянии муста или просто подпоенный для резвости вином, по-видимому, определен у Афанасия Никитина древнерусским словом *благой*, которое имело в данном случае значение 'злой, буй-



Рис. 1

реального индийского слона кумбхи выглядят (и изображаются в искусстве) лишь как небольшие выпуклости, часто просто как слегка раздвоенное темя, и, разумеется, они лишены волосяного покрова. На рисунке, однако, первооткрыватели справедливо отмечают «несколько преувеличенное изображение этой отличительной особенности индийских слонов»<sup>35</sup>, кумбхи поднимаются вверх как два холма. Чем может быть вызвано такое преувеличение? Ответ дан в «Матанга-лиле»:

---

ный' (ХОЖЕНИЕ 1986: 27. 53. 169; ср. УМАНСКИЙ 1999: 210). Скорее всего, слово *благой* является у Афанасия Никитина калькой санскритского *matta* 'бешеный; опьяненный' или какого-то новоиндийского его продолжения.

<sup>35</sup> УМАНСКИЙ, ШУЛЬГА 1999: 51.



Рис. 2

у идеального царского слона кумбхи должны подниматься вверх (*pron nata*, II. 1), подобно налитым женским грудям, и быть покрыты шерстью (*kāntāghanastanasamānasaromakumbhāḥ*, II. 8).

Другая «аномалия» изображения слона на рогозихинском зеркале: его «голова, включая хобот, покрыта мелкими кружочками»<sup>36</sup>. И эту странность убедительно разъясняет «Матанга-лила»: у идеальных слонов «морда и хобот усеяны пятнышками» (*binducitritamahākarānanāḥ*, II. 7). Это представление удерживается и в современных народных поверьях о слонах, распространенных в Индии и Бирме<sup>37</sup>. Хотя пятнышки эти, согласно народным представлениям, должны были быть белыми, но при необходимости изобразить их на морде и хоботе белого же слона<sup>38</sup> их иногда вынужденно передавали черными точками или кружками. Изображения белого царского слона с черными пятнышками на морде и хоботе встречаются в джайнской

<sup>36</sup> УМАНСКИЙ 1999: 206.

<sup>37</sup> EDGERTON 1931: 10—11.

<sup>38</sup> «Матанга-лила» пишет о том, что слоны бывают черными, рыжеватокоричневыми, желтыми и белыми, но добавляет, что на земле встречаются только черные (VIII. 15). Обычно идеальный царский слон представляется белым (GUPTA 1983: 6—7), хотя в реальности белые слоны не встречаются. В Таиланде, где особо почитался «белый слон» правителя, в качестве такового обычно выступал коричневатый слон наиболее светлого оттенка (EDGERTON 1931: 11).

миниатюре (см. рис. 2). На этой же миниатюре видно, как у царского слона бивни выходят из-под хобота, что для рисунка на рокозихинском зеркале А. П. Уманский воспринимал как анатомическую несообразность<sup>39</sup>.

При обсуждении моего доклада на данную тему в заседании Отдела Востока Б. И. Маршак отметил, что у слона на зеркале бивни подняты вверх, в то время как у реальных слонов они имеют скорее небольшой наклон вниз. «Матанга-лила» определенно указывает, что бивни идеального слона должны быть обращены вверх (II. 1). Полное соответствие этому дает джайнская миниатюра (рис. 2).

Итак, на зеркале изображен чудесный царский слон. Мастер, носивший рисунок, отлично знал все его признаки, как их традиционно представляют себе индийцы. На спине у слона, на каком-то подобии седла, стоит птица, клюв которой направлен в темя слону; по определению орнитолога (В. Р. Дольник, устное сообщение) это — не гусь, не орел, а какая-то лесная птица<sup>40</sup>, «птица вообще». Ниже по обеим сторонам, лицом к центру, — женские фигуры, из которых две, стоящие слева, поднимают правую руку вверх (в подобии «пионерского салюта»). Статичное положение ног и всего тела первой (и большей) из стоящих рядом фигур делает маловероятным предположение, будто художник хотел изобразить танцовщиц; другое предположение, согласно которому изображен жест адорации<sup>41</sup>, отводится тем бесспорным фактом, что в Индии на протяжении всего периода существования ведийско-индуистской цивилизации известен лишь один подлинный жест адорации: *añjali* или *prāñjali*, состоящий в сложении вместе обеих ладоней перед грудью или лицом. Приветственный взмах одной руки (*patāka*) служит лишь сигналом встречи, подобным нашему кивку, и носит достаточно фамильярный характер<sup>42</sup>. В итоге остается только «прочесть» этот жест наиболее простым способом: две стоящие слева женщины пытаются дотрону́ться до задней ноги слона (см. рис. 1).

У большинства женских фигур на алтайских зеркалах и на мечетсайском к затылку прилегает то, что А. П. Уманский и П. И. Шульга описывают как некий сложный головной убор, а К. Ф. Смирнов —

<sup>39</sup> УМАНСКИЙ 1999: 210, см. выше.

<sup>40</sup> Возможно, в частности, майна, индийский говорящий скворец; обучение их, наряду с попугаями, являлось любимым занятием обитательниц женской половины дворца или зажиточного дома.

<sup>41</sup> УМАНСКИЙ 1999: 209; УМАНСКИЙ, ШУЛЬГА 1999: 51.

<sup>42</sup> ОРАНСКАЯ 1999: 196—197.

на наш взгляд, ближе к истине — как «прическу в виде длинного валика, спускающегося на плечи»<sup>43</sup>. Параллель в классической индийской культуре дают рельефы Амаравати и Нагарджунаконды (II в. н. э.), где у некоторых дам на затылке имеется шиньон с длинной спускающейся на спину петлей<sup>44</sup>; по мнению А.-М. Лот, это «шиньон с гирляндой»<sup>45</sup>, хотя вполне может быть, что так изображена сложенная вдвое коса. Мы встречаем некое подобие такой сдвоенной «косы валиком» и в более ранний период (начало I в. до н. э.) на рельефах Бодхгаи<sup>46</sup>. Но истоки данного обычая намного глубже: подобная «сдвоенная коса» встречается еще в изображениях на печатях Индской цивилизации, причем Ю. В. Кнорозов, проведя специальное исследование, установил, что, в отличие от длинной и тонкой, с петлей (кольцом) на конце «девичьей» косы, так (в виде валика) изображалась именно коса замужних женщин. Различие наиболее очевидно на известной печати со сценой поклонения богине, стоящей в развилке священного дерева: как сама богиня, так и склоненная перед нею жрица-адорантка имеют косу «валиком», тогда как изображенные стоящими в ряд в нижней части печати семь богинь носят узкие «девичьи» косы<sup>47</sup>. В классической Индии, где дамские прически отличались бесконечным разнообразием, в наиболее консервативной, крестьянской среде замужние женщины складывали косу в больших размеров кольцо, или петлю, спускавшуюся вдоль шеи<sup>48</sup>. Если допустить, что символическое значение «сдвоенной» косы, засвидетельствованное в Индской цивилизации и вероятно — в «классический» период цивилизации долины Ганга, было тем же самым и в «темные» VI—V вв. до н. э., придется признать всех человеческих персонажей сцены на печати из Рогозики замужними женщинами.

Среди них одна фигура имеет, однако, отличия, немаловажные для нашей интерпретации сюжета. Из трех поясных женских фигурок в нижней части зеркала правая отличается прежде всего меньшими размерами, что, вероятно, призвано указать на более низкий социальный статус изображенного персонажа. Кроме того, хотя эта фигурка и носит «косу замужней женщины», та выглядит у нее несколько по-другому: посередине она как бы заколота или как-то

<sup>43</sup> СМЕРНОВ 1968: 119.

<sup>44</sup> ЛОТН 1979: pl. XVI, fig. 3, 5; pl. XX, fig. 1.

<sup>45</sup> I b l d.: 84, 102.

<sup>46</sup> I b l d.: pl. VII, fig. 6, 7.

<sup>47</sup> МАСКАУ 1938: № 430; СООБЩЕНИЕ 1972: 215—216, табл. 7, 4.1.

<sup>48</sup> АУБОУЕР 1965: 122.

иначе прихвачена у затылка — может быть, для того, чтобы не стесняла движений во время работы? В таком случае, мы имеем еще одно указание на сниженный социальный статус: это женщина, занимающаяся ручным трудом. Маркирована маленькая фигурка, возможно, еще и концентрацией вокруг нее уже упоминавшихся «глазков» или кружков с точкой в центре.

Перечислим теперь выявленные нами важнейшие элементы содержания в изображении на зеркале из Рогозихи: чудесный царский слон; птица на его спине, клюв которой обращен к темени животного; несколько женских персонажей, прически которых указывают, возможно, на их статус замужних женщин; две из них тянутся правой рукой к ноге слона; одна из фигурок нижнего яруса маркирована, что говорит о ее особой роли в сюжете, и в то же время есть признаки, свидетельствующие о ее низком, подчиненном социальном статусе. Нашей задачей было отыскать, если удастся, в корпусе дошедших до наших дней древнеиндийских текстов такой, который сочетал бы все перечисленные элементы в едином, связном повествовании.

Такой текст удалось найти в «Океане сказаний» (*Kathāsaritsāgara*) Сомадевы — огромном санскритском сказочном сборнике XI века, представляющем собой, однако, переложение много более древнего пракритского «Великого сказа» (*Bṛkathā*) Гунадхьи (I—II вв. н. э.), который, в свою очередь, основывался на глубокой фольклорной традиции.

Царь страны Ратнакута ('Гора драгоценных камней / сокровищ') по имени Ратнадхипати ('Владыка сокровищ') мечтал стать правителем мира, но лишь с одной целью: чтобы собрать самый большой гарем. Как часто бывает в древнеиндийских фольклорных и литературных сюжетах, цель насыщения чувственности достигается путем религиозной аскезы. Своим подвижничеством царь умилостивил бога Вишну, и тот явился к нему, чтобы удовлетворить его желание. Бог сказал, что дарует ему чудесного летающего белого слона по имени Шветарашми ('Белый луч'). Стоит царю полететь на слоне в любое царство на свете — местный царь сразу покорится ему и отдаст свою дочь в качестве выкупа. Так он станет правителем всей земли, а в гареме у него окажутся 80 000 прекрасных царевен.

Все это исполнилось. Но однажды, когда царь летел на слоне над своим городом, в небе появилась птица («просто птица», без имени и разъяснений), которая клюнула слона в темя. Слон опустился на землю и перестал не только летать, но также есть и двигаться. Царь воззвал к богам с просьбой исцелить слона. И небесный голос воз-

вестил ему, что для этого есть простое средство: нужно только, чтобы слона коснулась рукой «добродетельная жена» (далее это понятие раскрывается: «которая никогда даже не помыслила о другом мужчине, кроме своего супруга»). Обрадованный царь приказывает главной царице коснуться слона. Но слон остается недвижимым. Все 80 000 царских жен и за ними все замужние женщины города проходят мимо слона, касаясь его руками, — все напрасно. Наконец, заезжий купец говорит царю, что у него есть одна служанка, исключительно преданная своему супругу. Едва она, по приказу царя, касается слона рукой, тот снова обретает способность летать. Взяв служанку с собой, царь летит на слоне к ней на родину, находит ее отца и просит себе в жены ее младшую сестру — сочтя, что женская добродетель, как величайшая редкость, важнее знатности происхождения<sup>49</sup>.

Этот сюжет настолько органично увязывает друг с другом *все* реконструированные нами содержательные элементы изображения на зеркале, что сюжет изображенной сцены вполне можно, как мне кажется, считать идентифицированным. Чтобы опровергнуть нашу идентификацию, необходимо было бы представить другой индийский сюжет, в котором все вышеперечисленные элементы содержания пребывали бы в столь же прочном сцеплении.

Окончательно снимает сомнения в индийском происхождении сюжета, представленного на рогозихинском зеркале, тот факт, что этот же сюжет один раз встречается и в древнейшем индийском изобразительном искусстве. На тыльной стороне резного каменного диска из Муртазиганджа, датируемого маурийским временем, по гладкой поверхности процарапан незаконченный рисунок, вписанный в круг набросок фигуры слона, на спине которого видна птица, на сей раз, правда, повернутая клювом не к темени, а к хвосту животного<sup>50</sup>.

Пожалуй, одна особенность изображения остается пока не вполне разъясненной. Это — рассеянные по всему полю композиции на рогозихинском и локтевском зеркалах и не раз уже упомянутые в тексте статьи кружки с точкой в центре, в которых А. П. Уманский и П. И. Шульга усматривают «солярные знаки». В соответствии с вышеизложенной интерпретацией, я скорее готов согласиться с одной из участниц обсуждения доклада в Отделе Востока Эрмитажа, пред-

---

<sup>49</sup> SOMADEVA 1924—1928, III: 169—178; СОМАДЕВА 1972: 103—105; 1982: 123 (краткое резюме).

<sup>50</sup> GUPTA 1990: p1. 28e.

ложившей видеть в этих кружках стилизованные «глазки» павлиньего хвоста, которые, перемежаясь с изображениями цветов, образуют вместе с ними фон, определяющий место действия как сад или увеселительную рощу. Нельзя, однако, не отметить вместе с первооткрывателями тенденцию помещать такой кружок не только в самых разных местах диска, но также почти обязательно — возле рта персонажей, как людей, так и животных. Допустимо предположить, что использование таких кружков в качестве декоративных элементов фона явилось результатом забвения их первоначальной функции и переосмысления более древней традиции, в которой они могли употребляться подобно «звуковым шарикам» на росписях в пещерах Центральной Индии. С этими «звуковыми шариками», помещавшимися у рта «поющего» человека, проницательно сопоставил «соляные значки» на алтайских зеркалах П. И. Шульга<sup>51</sup>. Это сходство, однако, следует объяснять скорее типологически, нежели генетически, так как изображения танцующих и поющих людей в пещерах гор Виндхья датируются не «I тыс. до н. э.», как у П. И. Шульги, а мезолитом, если не палеолитом<sup>52</sup>.

Обнаружение на индийском зеркале VI—V вв. до н. э. не мифологического, а вполне светского сюжета удивляет, но только на первый взгляд. Если даже допустить, что при использовании привозных зеркал алтайскими скифами и приуральскими сарматами им придавалась прежде всего магическая функция<sup>53</sup> и что эти предметы были окружены у кочевников различного рода поверьями<sup>54</sup>, то

---

<sup>51</sup> шульга 1999: 85, со ссылкой на NEUMEYER 1997: 56.

<sup>52</sup> NEUMEYER 1997: 58.

<sup>53</sup> Существует давняя традиция утверждать преимущественно религиозно-магическую роль зеркала у скифов и сарматов (например: ХАЗАНОВ 1964; СМИРНОВ 1968: 121) и характеризовать женщин, погребенных с зеркалами, как жриц (СМИРНОВ 1968; МОГИЛЬНИКОВ 1997: 90; шульга 1997: 146; 1999: 83). Ей противостоит, впрочем, хорошо обоснованная точка зрения, согласно которой знатные женщины в погребениях не были жрицами, а зеркала вместе с так называемыми «алтариками» составляли косметические наборы (ЗУЕВ 1996).

<sup>54</sup> По крайней мере, одно из них засвидетельствовано со всей очевидностью. Тот факт, что при разграблении погребений сияющие позолотой или серебром, лежащие на дне могил полированной стороной вниз зеркала оставались нетронутыми (шульга 1999: 83), несомненно связан с универсальным представлением о том, что в зеркало уходит душа его усопшего владельца. Кстати, возможно, необходимостью переплавки зеркала, принадлежавшего покойнику, в сочетании с всегдашним дефицитом в Индии олова



это вовсе не значит, что такими же изначально были их роль и значение в Индии.

Тогда как общество скифов Алтая в середине I тыс. до н. э. оставалось еще глубоко архаичным, его мировоззрение и искусство были тотально пронизаны мифологией, в Индии этот период отмечен возникновением городской цивилизации с зачатками куртуазной, гаремной культуры и культуры зажиточных горожан, порождением которой как раз и были сюжеты, подобные нашей сказке о летающем слоне и женском легкомыслии. Непременным атрибутом куртуазно-гаремной культуры в Индии являлось зеркало. Оно не имело культовой роли и, если употреблялось в ритуалах, то исключительно в обрядах женской магии (таких, в частности, как гадание о суженом)<sup>55</sup>. В иконографии зеркало встречается как атрибут богинь с единственной символической функцией — подчеркнуть их женственность<sup>56</sup>. Этимология основного санскритского термина *darpaṇa* ‘зеркало’ связывает его с глаголом *darpa* ‘гордость’, то есть зеркало — это предмет, которым взращивают, тешат свою гордость; синоним *ādarśa* означает этимологически просто ‘то, во что смотрятся’<sup>57</sup>. В силу всего этого для Индии было бы странным изображать на зеркале какой-нибудь космогонический миф, тогда как вполне уместным был вышеприведенный сюжет, с одной стороны, вроде бы призывающий к добродетели, а с другой — напоминающий о том, что человеческая природа слаба и подвержена соблазнам, а женская природа в особенности, косвенно оправдывающий некоторые вольности поведения тем, что праведница встречается одна на миллион и остается недостижимым идеалом.

---

объясняется поразительная редкость археологических находок зеркал в самой Индии. Но если зеркало мертвеца и внушало суеверный страх, это еще не говорит о каком-либо специально религиозном, культовом значении зеркала вообще.

<sup>55</sup> См. VASSILKOV 2000: 454—456. Зеркало упоминается однажды в качестве ритуального приношения мифическим змиям-оборотням — *нагам*, но в комплекте с гребнем и благовониями, то есть в составе обычного «туалетного набора» (AUVOYER 1965: 156; см. там же с. 180, 193, 219, 269 о принадлежности зеркала к стандартному набору предметов туалета знатных горожан и придворных, главным образом женщин).

<sup>56</sup> LIEBERT 1986: 69.

<sup>57</sup> Точно так же термины для обозначения зеркала во многих иранских языках (например, осет. *ajdæn*, *ajdænae*, перс. *āyīna* и др.) восходят к др.-иранск. *ā-dayana-* от *dī*, *day-* ‘глядеть’, ‘смотреть’ («гляделка», «то, во что смотреть») — АБАЕВ 1958—1995, I: 41; ЛИТВИНСКИЙ 1978: 112).

Кстати, этот же сюжет в том же самом V в. до н. э. был засвидетельствован (правда, в несколько иной форме, без слона и птицы) Геродотом в Египте<sup>58</sup>. Это говорит о том, что он был в этот период вообще популярен в центрах городской цивилизации на Древнем Востоке. Фривольность его можно связать именно с атмосферой нарождающейся куртуазно-гаремной жизни, а его пессимизм и женоненавистничество — с духом так называемой сапиентальной литературы (или литературы «премудростей»), широко распространенной в это время на Ближнем и Среднем Востоке и имеющей определенные аналогии в Индии<sup>59</sup>.

Предложенная идентификация сюжета на зеркале из Рогозихи влечет за собой весьма неожиданные и обширные импликации. Индийское происхождение автоматически становится наиболее вероятным для всех четырех «зеркал-погремушек». В его пользу могут быть приведены дополнительные аргументы из областей художественного стиля, технологии и химического состава бронз. Например, декорирование кольцевого поля на тыльном диске пазырыкского зеркала проведенными по циркулю концентрическими кругами находит соответствие в декорировании одного маурийского каменного диска из Муртазиганджа такими же правильными концентрическими кругами при наличии круглой выпуклости в центре<sup>60</sup> и еще более близкие аналогии в индийских (уже не составных, а цельных) бронзовых зеркалах первых веков н. э. (в частности, из Колхапура в За-

---

<sup>58</sup> В своей «Истории» (II, 111) Геродот рассказывает о египетском царе Фероне, которого в наказание за кощунство «поразил глазной недуг, и царь ослеп. Десять лет он был лишен зрения, а на одиннадцатый год пришло к нему из города Буто прорицание оракула, что срок кары истек и царь прозреет, промыв глаза мочой женщины, которая имела сношение только со своим мужем и не знала других мужчин. Сначала царь попробовал мочу своей собственной жены, но не прозрел, а затем подряд стал пробовать мочу всех других женщин. Когда наконец царь (исцелился) и стал вновь зрячим, то собрал всех женщин, которых подвергал испытанию, кроме той, чьей мочой омывшись, прозрел, в один город, теперь называемый Эрифрабонос. Собрав их в этот город, царь сжег всех женщин вместе с самим городом. А ту женщину, от мочи которой он стал зрячим, царь взял себе в жены» (Геродот 1972: 112). Несмотря на грубый физиологизм греко-египетского рассказа в отличие от изящества и эвфемистичности индийской литературной сказки, а также на разницу в деталях, сюжет по существу остается самоотжественным. Впервые сопоставление двух версий предпринял Н. М. Пензер (SOMADEVA 1924—1928, III: 171).

<sup>59</sup> См. VASSILKOV 1999: 27.

<sup>60</sup> GUPTA 1990: PL. 32E.

падной Индии и из Южного Вьетнама, оба датируемые II веком н. э.<sup>61</sup>, или из Тилля-тепе в Северном Афганистане, I в. до н. э. — I в. н. э.<sup>62</sup>). Что касается химического состава бронзы, он полностью известен для мечетсайского зеркала<sup>63</sup>. Полуколичественный спектральный анализ локтевского и рогозихинского зеркал, выполненный в лаборатории минералогии и геохимии Томского университета, показал, что химический состав их бронзы близок мечетсайскому<sup>64</sup>. Между тем состав сплава мечетсайского зеркала, в свое время определенный в кабинете спектрального анализа Института археологии АН СССР, интересно смотрится в одной таблице с наиболее древними бронзовыми предметами (в частности, ранними зеркалами) из Северной Индии:

№№	Место	Предмет	Дата	Медь	Олово	Свинец	Мышьяк	Сурьма	Железо	Никель
1	Каушамби	слиток	6—5 вв. до н. э.	79.21	19.13	—	0.27	—	0.51	следы
2	Мечетсай	зеркало	5—4 вв. до н. э.	основа	20.00	0.07	0.07	0.009	0.8	0.13
3	Таксила	ваза	3 в. до н. э.	76.76	21.55	—	0.16	—	0.95	0.48
4	Таксила	колокольчик	2 в. до н. э.	74.8	24.14	—	0.10	0.20	0.55	0.21
5	Таксила	зеркало	1 в. до н. э.	74.28	24.85	—	0.04	0.12	0.71	—
6	Таксила	зеркало	1 в. н. э.	74.61	22.00	—	0.11	1.23	0.71	0.47
7	Таксила	ваза	1 в. н. э.	75.54	23.20	—	0.28	0.30	следы	0.49
8	Таксила	кубок	1 в. н. э.	73.39	25.59	0.05	—	0.12	0.71	0.15
9	Каушамби	фрагмент изделия	3—2 вв. н. э.	75.21	23.51	—	0.35	0.18	0.26	0.49

(Источники: 1 — PRAKASH, RAWAT 1965: 53; 3, 4, 5, 6, 7 — MARSHALL 1951: 567; 8, 9 — PRAKASH, RAWAT 1965: 51.)

Как мы видим, мечетсайское зеркало вполне органично вписывается в серию высокооловянистых бронз, характерных для начальной поры художественного металла в «цивилизации долины Ганга». Само по себе высокое процентное содержание олова в бронзе в данном

<sup>61</sup> ЗАДНЕПРОВСКИЙ 1993: 90, 92, рис. 1: 5, 12.

<sup>62</sup> ГОРБУНОВА 1998: рис. 1: 5, 8; по SARIANIDI 1985.

<sup>63</sup> СМИРНОВ 1968: 118.

<sup>64</sup> УМАНСКИЙ, ШУЛЫГА 1999: 50.

случае не может служить прямым доказательством индийского происхождения зеркал. Известно, что при изготовлении зеркал вообще целесообразно было увеличивать процентное содержание олова в бронзе, поскольку в результате металл становится хоть и более ломким, но зато намного лучше полируется<sup>65</sup>. Поскольку в скифское время на Алтае (а также в Саянах и Забайкалье, образующих с ними один металлургический регион) олово добывалось в изобилии, его не жалели добавлять в состав металла для художественных изделий. Гораздо важнее процентное содержание микроэлементов, прежде всего мышьяка. Руды, использовавшиеся металлургами Южной Сибири, отличались повышенным содержанием этого металла (от десятых долей процента до нескольких процентов). Мечетсайское зеркало роднит с индийскими бронзами именно низкое содержание мышьяка (0.07%), ср., например, зеркала из Таксилы (0.04 и 0.11%).

Наиболее же близким по составу металла к мечетсайскому зеркалу оказывается зеркало, найденное Новосибирской археологической экспедицией (руководитель Т. Н. Троицкая) в могильнике Быстровка-1 (курган 1) в Новосибирском Приобье (Западная Сибирь)<sup>66</sup>. Хотя оно не составное, как «зеркала-погремушки», а цельное, но приближается к ним по форме: круглое, с ручкой внизу, валиком или ободком, идущим вдоль края, и с коническим выступом, или шишкой, в центре. В этом оно полностью совпадает с зеркалами Таксилы, но если у последних поле между внешним валиком и центральным выступом чистое, то на зеркале из Быстровки на нем размещены фигуры трех тигров, как бы бегущих один за другим по кругу. Олова в нем 18.0%, а мышьяка 0.08%, и этот химический состав, вкупе со стилистическим характером изображений тигров, дал основание считать это зеркало импортным<sup>67</sup>. Теперь можно, по-видимому, более конкретно предполагать его индийское происхождение.

Сходный химический состав бронзы встречается также в зеркалах из сарматских и среднеазиатских погребений I в. до н. э. — IV—

---

<sup>65</sup> FORBES 1955—1965, IX: 146.

<sup>66</sup> См.: ТРОИЦКАЯ, МОЛОДИН, СОБОЛЕВ 1980: 151, табл. XIV; ТРОИЦКАЯ, БОРДОВСКИЙ 1994: 96—97, 165, рис. 25, табл. XXXV. На это зеркало мне любезно указал сотрудник Государственного Эрмитажа С. В. Хаврин, которому я также обязан всеми сведениями о химическом составе южносибирских бронз.

<sup>67</sup> ТРОИЦКАЯ, ГАЛИБИН 1983: 37. См. также ТРОИЦКАЯ, БОРДОВСКИЙ 1994: 97, где предположительно указывается на связь этого зеркала и изображений на нем с сакским миром.

V вв. н. э.<sup>68</sup> Эти круглые зеркала с череном снизу, валиком по краю и выпуклостью в центре вообще весьма сходны с зеркалами Таксилы и других районов Индии, настолько, что Ю. А. Заднепровский даже счел индийские зеркала «кочевническими», то есть принесенными в Индию кочевниками-саками<sup>69</sup>. В свое время Дж. Маршалл, считавший этот тип зеркал привнесенным из греко-римского мира (он даже определял центральную выпуклость греческим термином *omphalos*), допускал при этом посредничество завоевателей Индии: кочевников-саков и недавних кочевников — парфян<sup>70</sup>. Но если признать «зеркала-погремушки» из скифских курганов VI—V вв. до н. э., представляющие собой более сложную (составную, сдвоенную) форму тех же зеркал с валиком и центральной выпуклостью, образцами домаурийского искусства Индии, мысль о возможном привнесении данного типа зеркал в Индию извне отпадет сама собой. Скорее наоборот, обретет некоторые основания предположение об индийском происхождении по крайней мере части сарматских и среднеазиатских зеркал.

Чтобы объяснить, каким образом индийские «зеркала-погремушки» попали на Алтай и в Приуралье, нет необходимости предполагать распространение из Бактрии на север деятельности неких жриц с зеркалами — миссионеров неведомого культа<sup>71</sup>. Известно, что южные соседи алтайских скифов, саки, в VI—V вв. до н. э. обитали на границах Индии, а возможно, и в ее пределах<sup>72</sup>. Представляется вполне правдоподобным и высказанное в личной беседе предположение Б. И. Маршака о том, что эти зеркала, как предметы роскоши и напоминание о «цивилизованной жизни», могли привозить с собой на родину знатные скифы, служившие в VI—V вв. до н. э. в ахеменидских гарнизонах на северо-западе Индии.

«Мода» на индийские зеркала, явно свидетельствуемая распространением «зеркал-погремушек», могла сохраняться у кочевых племен Евразийской степи и в последующие века. По прежним маршрутам могли теперь распространяться на север индийские зеркала упрощенных форм и более низкого качества, изготавливаемые ремесленниками Индии и сопредельных индуизированных стран

<sup>68</sup> ГОРБУНОВА 1998: табл. 2; ДНЕПРОВСКАЯ 1998.

<sup>69</sup> ЗАДНЕПРОВСКИЙ 1993.

<sup>70</sup> MARSHALL 1951, II: 658.

<sup>71</sup> ШУЛЫГА 1997: 147—148.

<sup>72</sup> ГРАНТОВСКИЙ 1963: 25; 1970: 357.

уже как «ширпотреб», специально для торговли с варварами. Этот массовый индийский импорт, возможно, удовлетворял очевидный спрос на зеркала у кочевников западной части Евразийской степи в той же мере, в какой у кочевников ее восточной части он удовлетворялся безусловно массовым и никем не оспариваемым импортом бронзовых зеркал из Китая.

В заключение, исполняя приятный долг, хочу выразить самую глубокую признательность за советы и консультации петербургским археологам: В. А. Алекшину и В. А. Семенову (ИИМК), Л. С. Марсадолову, Б. И. Маршаку и С. В. Хаврину (Гос. Эрмитаж).

### Литература

- АБАЕВ 1958—1995 — *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. 1—5. М., 1958—1995.
- ГЕРОДОТ 1972 — *Геродот.* История в девяти книгах / Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. Л., 1972. (Памятники исторической мысли).
- ГОРБУНОВА 1998 — *Горбунова Н. Г.* Об одном типе бронзовых зеркал («бактрийские»? «сарматские»?) // Археологические вести. 1996—1997. № 5. С. 283—296.
- ГРАНТОВСКИЙ 1963 — *Грантовский Э. А.* Из истории восточноиранских племен на границах Индии // Краткие сообщения Института народов Азии. 1963. № 61.
- ГРАНТОВСКИЙ 1970 — *Грантовский Э. А.* Ранняя история иранских племен Передней Азии. М., 1970.
- ДНЕПРОВСКАЯ 1998 — *Днепровская М. Б.* Спектральный анализ некоторых бронзовых зеркал железного века // Археологические вести. 1996—1997. № 5. С. 294.
- ЗАДНЕПРОВСКИЙ 1993 — *Заднепровский Ю. А.* Находки кочевнических зеркал на территории Индостана и в Южном Вьетнаме // Петербургский археологический вестник. 1993. № 7. С. 88—93.
- ЗУЕВ 1996 — *Зуев В. Ю.* Научный миф о «савроматских жрицах» // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. СПб., 1996. С. 54—68.
- КУЗНЕЦОВА 1993 — *Кузнецова Т. М.* Восточные музыкальные зеркала // Петербургский археологический вестник. 1993. № 7. С. 82—87.
- ЛИТВИНСКИЙ 1978 — *Литвинский Б. А.* Орудия труда и утварь из могильников Западной Ферганы. М., 1978.

- МАРСАДОЛОВ 1996 — *Марсадолов Л. С.* История и итоги изучения археологических памятников Алтая VIII—IV веков до н. э.: (От истоков до начала 80-х годов XX века). СПб., 1996.
- МАРСАДОЛОВ 2000 — *Марсадолов Л. С.* Археологические памятники IX—III веков до н. э. горных районов Алтая как культурно-исторический источник: (Феномен Пазырыкской культуры): Автореф. дисс. ... докт. ист. наук. СПб., 2000.
- МАХАБХАРАТА 1998 — Махабхарата. Книга десятая. Сауптикапарва, или Книга об избиении спящих воинов. Книга Стрипарва, или Книга о женах / Изд. подгот. С. Л. Невелева и Я. В. Васильков. М., 1998.
- МОГИЛЬНИКОВ 1997 — *Могильников В. А.* Население Верхнего Приобья в середине — второй половине I тысячелетия до н. э. М., 1997.
- ОРАНСКАЯ 1999 — *Оранская Т. И.* Приветствие и прощание в Индии // Этикет у народов Южной Азии. СПб., 1999. С. 183—199.
- РУДЕНКО 1948 — *Руденко С. И.* Второй Пазырыкский курган: Результаты работ экспедиции Института истории материальной культуры Академии наук СССР в 1947 г.: Предварительное сообщение. Л., 1948.
- РУДЕНКО 1953 — *Руденко С. И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.; Л., 1953.
- СИТНИКОВ, ШУЛЬГА 1995 — *Ситников С. М., Шульга П. И.* Работы на Юго-Западном Алтае // Проблемы охраны, изучения и использования культурного наследия Алтая. Барнаул, 1995. С. 59—62.
- СМИРНОВ 1968 — *Смирнов К. Ф.* Бронзовое зеркало из Мечетая // История, археология и этнография Центральной Азии. М., 1968. С. 116—121.
- СОМАДЕВА 1972 — *Сомадева.* Необычайные похождения царевича Нараванхадатты / Пер. с санскр., послесл. и примеч. И. Д. Серебрякова. М., 1972.
- СОМАДЕВА 1982 — *Сомадева.* Океан сказаний: Избранные повести и рассказы / Пер. с санскр., послесл., примеч. и глоссарий И. Д. Серебрякова. М., 1982.
- СООБЩЕНИЕ 1972 — Сообщение об исследовании протоиндийских текстов. Proto-Indica: 1972. Москва.
- ТРОИЦКАЯ, БОРODOВСКИЙ 1994 — *Троицкая Т. Н., Бородавский А. П.* Большереченская культура лесостепного Приобья. Новосибирск, 1994.
- ТРОИЦКАЯ, ГАЛИБИН 1983 — *Троицкая Т. Н., Галибин В. А.* Результаты количественного спектрального анализа предметов эпохи раннего железа Новосибирского Приобья // Древние горняки и металлурги Сибири: Межвуз. сб. Барнаул, 1983. С. 35—47.
- ТРОИЦКАЯ, МОЛОДИН, СОБОЛЕВ 1980 — *Троицкая Т. Н., Молодин В. И., Соболев В. И.* Археологическая карта Новосибирской области. Новосибирск, 1980.

- УМАНСКИЙ 1986 — *Уманский А. П.* Зеркало из Рогозихи // Алтайская правда. 1986. 8 мая.
- УМАНСКИЙ 1992 — *Уманский А. П.* Рогозинские курганы по раскопкам Барнаульского пединститута в 1985 году // *Вопр. археологии Алтая и Западной Сибири эпохи металла.* Барнаул, 1992. С. 51—59.
- УМАНСКИЙ 1999 — *Уманский А. П.* К вопросу о семантике зеркала из Рогозихи // *Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий.* Барнаул, 1999. С. 206—208.
- УМАНСКИЙ, ШУЛЬГА 1999 — *Уманский А. П., Шульга П. И.* Два погребения с восточными зеркалами из Алтайского края // *Вопр. археологии и истории Южной Сибири: Сб. ст. к 75-летию со дня рождения доктора ист. наук, проф. А. П. Уманского.* Барнаул, 1999. С. 43—81.
- ХАЗАНОВ 1964 — *Хазанов А. М.* Религиозно-магическое понимание зеркал у сарматов // *Сов. этнография.* 1964. № 3. С. 89—96.
- ХОЖЕНИЕ 1986 — *Хожение за три моря Афанасия Никитина /* Изд. подгот. Я. С. Лурье и Л. С. Семенов. Л., 1986. (Лит. памятники).
- ШИРИН 1997 — *Ширин Ю. В.* Театр теней у ранних кочевников Азии // *Социально-экономические структуры древних обществ Западной Сибири: Материалы Всероссийской научной конференции.* Барнаул, 1997. С. 149—150.
- ШУЛЬГА 1997 — *Шульга П. И.* «Индийские» зеркала и женщины-жрицы на Алтае // *Социально-экономические структуры древних обществ Западной Сибири: Материалы Всероссийской научной конференции.* Барнаул, 1997. С. 144—148.
- ШУЛЬГА 1999 — *Шульга П. И.* Женские парные захоронения с зеркалами-погремушками (к постановке проблемы) // *Древности Алтая: Известия лаборатории археологии № 4.* Горно-Алтайск, 1999. С. 82—89.
- ALLCHINS 1968 — *Allchin B., Allchin R.* The Birth of Indian Civilization. India and Pakistan before 500 B.C. Harmondsworth, 1968.
- AUBOYER 1965 — *Auboyer J.* Daily Life in Ancient India. From approximately 200 BC to AD 700. London, 1965.
- CODRINGTON 1929 — *Codrington K. B. de.* Ancient Indian Hand-Mirrors // *Man.* Vol. 29. № 10. October 1929. P. 170—171.
- CHAITANYA 1984 — *Chaitanya K.* A History of Indian Painting: Pahari Traditions. New Delhi, 1984.
- EDGERTON 1931 — *Edgerton F.* The Elephant-Lore of the Hindus. The Elephant-Sport (Matanga-Lila) of Nilakantha translated from the original Sanskrit. New Haven, 1931; repr.: Delhi; Varanasi; Patna; Madras, 1985.
- FORBES 1955—1964 — *Forbes R. J.* Studies in Ancient Technology. Vol. 1—9. Leiden, 1955—1964.



- GHOSH 1975 — *Ghosh A.* (ed.). *Jaina Art and Architecture*. Vol. 1—3. New Delhi, 1975.
- GUPTA 1983 — *Gupta S. K.* *Elephant in Indian Art and Mythology*. New Delhi, 1983.
- GUPTA 1990 — *Gupta S. P.* *Les racines de l'art indien. Époque de formation de l'art et de l'architecture de l'Inde maurya et post-maurya (3<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> siècles av. J.-C.) / Trad. de M. Pierre-Pilon*. Paris, 1990.
- HANDA 1975 — *Handa O. C.* *Pahari Folk Art*. Bombay, 1975.
- LIEBERT 1986 — *Liebert G.* *Iconographie Dictionary of the Indian Religions. Hinduism—Buddhism—Jainism*. Delhi, 1986.
- LOTH 1979 — *Loth A.-M.* *La vie publique et privée dans l'Inde ancienne*. Paris, 1979. (Publications du Musée Guimet. Recherches et documents d'art et d'archéologie. T. 6. Fasc. 7. Les costumes).
- МАККАЙ 1938 — *Mackay E. J. N.* *Further Excavations of Mohenjo-Daro*. Delhi, 1938.
- MARSHALL 1951 — *Marshall J.* *Taxila*. Vol. 1—3. Cambridge, 1951.
- МАТАЊ ГАЛІЛА 1910 — *The Matañgalāla by Nālakaōṅha / Ed. with notes by T. Gaṇapati sāstrī*. Trivandrum, 1910. (Trivandrum Sanskrit Series, № 10).
- ТЕУМЕЙЛР 1997 — *Neumeyer E.* *Bodies in Motion // Archaeology*. 1997. January / February. P. 56—59.
- ПРАКАШ, РАВАТ 1965 — *Prakash S., Rawat N. S.* *Chemical Study of Some Indian Archaeological Antiquities*. Bombay; Calcutta; New Delhi; Madras; Lucknow; London; N. Y., 1965.
- САРИАНИДИ 1985 — *Sarianidi V.* *The Golden Hoard of Bactria*. N.Y.; Leningrad, 1985.
- СОМАДЕВА 1924—1928 — *The Ocean of Story, being C. H. Tawney's Translation of Somadeva's Kathā Sarit Sāgara / Ed. by N. M. Penzer*. Vols 1—10. London, 1924—1928.
- СРИНИВАСАН 1963 — *Srinivasan P. R.* *Bronzes of South India*. Madras, 1963.
- ВАСИЛ'КОВ 1995 — *Vasil'kov Ya.* *Parable of a man hanging in a tree and its archaic background // Стхапакашраддха: Сб. ст. памяти Г. А. Зографа*. СПб., 1995. С. 257—269.
- ВАСИЛКОВ 1999 — *Vassilkov Ya.* *Kālavāda (the doctrine of Cyclical Time) in the Mahabharata and the concept of Heroic Didactics // M. Brockington and P. Schreiner (eds). Composing a Tradition: Concepts, Techniques and Relationships. Proceedings of the First Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics and Puranas*. August 1997. Zagreb, 1999. P. 17—33.
- ВАСИЛКОВ 2000 — *Vassilkov Ya.* *On the Meaning of the Names Aśoka and Pi-yadasi // Indologica Taurinensia*. Vol. 23—24 (1997—1998). Professor Gregory M. Bongard-Levin Felicitation Volume. Torino, 2000. P. 441—457.

С. Ю. Неклюдов

## Специфика слова и текста в устной традиции

### I

Как известно, специфическая структурированность фольклорных текстов обеспечивает особые (а до появления письменности — единственно возможные) способы их трансмиссии, что позволяет хранить и актуализовывать культурную память данного сообщества. При этом сам устный текст осуществляется только *здесь и сейчас*; его реальность — лишь в процессе произнесения; пока он не звучит, он в известном смысле и не существует. В подавляющем большинстве случаев фольклорные тексты не хранятся памятью сказителя в заученном виде — даже если он сам так считает, не извлекаются из нее готовыми, а монтируются при своем изложении из «предтекстовых» («авантекстовых») элементов разного уровня.

Человеческий голос физиологичен и в таком смысле «от-природен», все культурные функции (и вся культурная информация) надстраивается на этом данном природой механизме; устное слово (в отличие от книжного) не может быть отделено от живого носителя, это всегда (и только) *звучащее* слово. Как посредник между природным началом в человеке, с одной стороны, и культурным, с другой, голос имеет медиативную функцию<sup>1</sup>. Чтобы лучше понять те устойчивые осмысления, которые касаются отношений человека с культурным текстом, ретранслируемым традицией, обратимся к некоторым «классическим» теориям происхождения человеческого языка и мышления, конкретно — к концепции Л. С. Выготского, изложенной в его посмертно изданной книге «Мышление и речь» (1934).

Согласно его исследованиям, на раннем этапе становления речи, который предположительно реконструируется на основе анализа речевой деятельности ребенка, возникает разделение на речь доминантную (открытую, основную) и субдоминантную. От открытой

---

<sup>1</sup> ZUMTHOR 1987.

прагматической речи отделяется часть, не входящая в ее основной слой<sup>2</sup>. Подобные субдоминантные формы речи — еще не слиянные с мыслью или рудиментарные, остаточные формы, типа произвольных повторов (эхолалия), малосвязного бормотания (глоссолалия), — мы наблюдаем у детей; отмечаются они и в архаических культурах. Вероятно, именно субдоминантные формы речи могут интерпретироваться в этих культурах как голоса духов, как «язык богов» (ср. шаманскую заумь и вообще заумь в магических текстах), с чем связано мистическое осмысление поэтического слова в архаических традициях. В особенной степени это относится к «внутренней» речи.

По Выготскому<sup>3</sup>, «внутренняя» речь возникает из речи «эгоцентрической», из речи «для себя», когда она уходит во «внутреннюю», беззвучно протекающую в человеке («испарение речи в мысль», «речь минус звук»). Уместно предположить, что именно подобная звучащая в человеке «внутренняя» речь воспринимается как инспирированная извне; исходящие откуда-то голоса, которые человек не идентифицирует со своей собственной речевой деятельностью, начинают жить самостоятельной, не зависящей от него жизнью. Справедливость такого суждения подтверждается наличием в культурной традиции различных раздвоений речевой деятельности, своего рода чревоуветания. Дух, вселившийся в шамана, разговаривает с ним самим или с окружающими, меняет тембр голоса, и шаман абсолютно не волен контролировать свою речь — он становится лишь транслятором чужого слова (см., например, монгольский текст, представляющий собой речь духа Хана Тумурлэна, излагаемую шаманом, в которого этот дух вселяется в результате совершения обряда его призвания<sup>4</sup>); икотница, живущая в человеке, говорит его устами (но от своего имени!), вступает с «хозяйкой» и с ее собеседниками в диалог<sup>5</sup>; и т. д.

## II

Для традиционных культур характерно отношение к структурированному тексту вообще и к поэтическому слову в частности как к отдельной, гипостазированной и независимой от человека сущности,

<sup>2</sup> выготский 1934: 87, 91, 96, 101.

<sup>3</sup> Там же: 277—280.

<sup>4</sup> ТАТАР-ФОССЕ 1981: 117—119.

<sup>5</sup> НИКИТИНА 1993: 14—17.

более того — как к живому существу<sup>6</sup>. Например, в эпических текстах ненцев (как и энцев) есть лейтмотивное выражение «слово-песня» (или просто «песня»), от лица которого ведется повествование («Песня нашла: жила одна старуха», «Слово-песня сказало...», «Слово-песня понеслось, несется неделю... Песня так назвала... Песня сказала...», «Песня села на длинный шест чума... К этой женщине спустилась песня»<sup>7</sup>). Оно выступает как свидетель и транслятор событий — текст как бы «сам себя повествует». Аналогичное выражение встречается в исландских родовых сагах: «Теперь сага переходит к людям из долин Брейдафьорда» («Сага о Ньяле»)<sup>8</sup>.

За всем этим стоит представление о тождественности слова событию, о котором оно говорит (т. е. референтные отношения означающего и означаемого не развернуты, знак и денотат практически приравнены друг к другу): «сага — это и случившееся, и повествование о нем»; есть крылатое выражение: «каждую сагу надо рассказывать так, как она случилась»<sup>9</sup>, «сага сказывается так, как она происходит» или «об этой саге, т. е. истории, событиях, здесь говорится...»<sup>10</sup>.

Слово как бы представляет собой материальную субстанцию. В скальдической поэзии, например, оно представляет собой жидкость («мед поэзии»), непосредственно и в самом прямом смысле слова передаваемую из уст в уста<sup>11</sup>. Текст приобретают (иногда случайно), дарят, подбрасывают, навязывают кому-либо, продают, теряют (таким «обретаемым» текстом являются, в частности, «личные песни» у народов Сибири<sup>12</sup>). Слова (в том числе вредоносные) можно вдохнуть, проглотить, вообще — интериоризировать (вольно или невольно) самым различным образом. По поверьям русских крестьян, человек мог случайно вдохнуть слово-проклятие, сказанное вставшим против ветра колдуном, и «изурочиться» (т. е. получить порчу)<sup>13</sup>. Если наречение имени происходило заочно (у белорусов), его произносили в церкви над шапкой, а затем несли домой, закрыв или завязав эту шапку — чтобы имя не улетучилось, а затем надевали ее

<sup>6</sup> Новик 1999: 223.

<sup>7</sup> Кушриянова 1965: 37—39.

<sup>8</sup> Стеблин-Каменский 1956: 443.

<sup>9</sup> Гуревич 1990: 74.

<sup>10</sup> Пользуюсь случаем поблагодарить И. Г. Матюшину за данную информацию.

<sup>11</sup> Гуревич, Матюшина 2000: 243.

<sup>12</sup> Новик 1999: 223—228.

<sup>13</sup> Плотнокова 1997: 35.

на голову ребенка<sup>14</sup>. В современной девичьей магической практике загаданное желание следует зажать в кулак и держать его сжатым, пока не увидишь человека в очках, затем разжать кулак, «сдунуть на очкарика, тогда твое желание сбудется»<sup>15</sup>.

Как часть калыма, т. е. как вещи передаваемые, могут расцениваться тексты особо почитаемых протяжных песен (*урт дуун*) у монгольских народов (в частности, у калмыков); это благопожелания-ероолы и славословия-магтаалы, «двенадцать ойратских *частр дуун*», адресованные ойратским нойонам (князьям) героического прошлого; за день без повторений исполняли семьдесят пять таких магтаалов<sup>16</sup>.

Эпические тексты получают от потустороннего персонажа (подчас это и есть сам эпический герой), во время сна, видения или в ином мире<sup>17</sup>; древнейшее из известных свидетельств такого рода — предание о неграмотном пастухе Кэдмоне (VII в.), ставшем первым англосаксонским поэтом. Ойратскому мальчику-пастушку является великан верхом на драконе, который предлагает наделить его даром сказителя, за что требует себе большого козла, посвященного царю драконов. Очнувшись, мальчик видит волка, доедающего того самого козла, на которого указывал дух, и с этого времени обретает способность к поэтическому творчеству<sup>18</sup>; наличие именно дарообменных отношений в данном случае совершенно очевидно. Согласно калмыцкому преданию, пересказанному Б. Бергманом, эпос «Джангар» приносит к людям некий «не в срок» умерший и вновь возвращенный на землю человек (хозяин преисподней, слух которого услаждали своими песнями сказители, так одаривает его в порядке компенсации за беспокойство, по оплошности причиненное адскими посланниками). По наблюдению Е. С. Новик, в архаической эвенкийской традиции термин *инмигакан*, которым называют все устные повествовательные формы, обозначает также и одну из областей потустороннего мира — конкретно ту, из которой появляются души новорожденных<sup>19</sup>. Поэтическое слово вообще связано с потусторонним миром; ср. аналогичные представления, реконструируемые на материале скальдической традиции<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> БОГДАНОВИЧ 1895: 36—37; цит. по: КАБАКОВА 2001: 103.

<sup>15</sup> БОРИСОВ 2001: 163.

<sup>16</sup> Информация А. Ш. Кичикова.

<sup>17</sup> ЖИРМУНСКИЙ 1979; РАХМАТУЛЛИН 1968.

<sup>18</sup> ВЛАДИМИРЦОВ 1923: 38.

<sup>19</sup> МЕЛЕТинский, НЕКЛУДОВ, НОВИК 1994: 72.

<sup>20</sup> ГУРЕВИЧ, МАТЮШИНА 2000: 259 и сл.

Следует добавить, что стадияльно более поздним (хотя и также очень древним) является истолкование поэтического слова как продукта изготовления, а не добывания. В индоевропейских традициях для описания этого процесса используются разные глаголы, обозначающие разные ремесленные действия (ткать, прясть, ковать, резать; изготавливать, плести, лепить, связывать, скручивать, шить — о связном поэтическом тексте)<sup>21</sup>; вспомним соответствующую метафорику в поэтическом искусстве скальдов<sup>22</sup>.

Существует глобально распространенное представление, что духам-хозяевам нравятся фольклорные (в частности, эпические) тексты. Соответственно, их исполнение может быть улажением подобных духов для получения какой-либо собственной выгоды. С одной стороны, опять-таки осуществляется дарообмен — духам-хозяевам преподносится текст, в благодарность за который они дают что-то нужное людям, а одновременно в потусторонний мир возвращается то, что было там изначально. С другой стороны, здесь присутствует и отвлекающая функция — например, таким образом усыпляется бдительность духов охоты, оберегающих свое добро. Вообще, текст может исполняться именно с целью отвлечения духов от полезной или вредной для человека деятельности. Случается и их привлечение — со скверными последствиями (как правило, невольное, вследствие нарушения какого-либо запрета на исполнение).

Фольклорный текст, существующий как бы независимо от исполнителя, может иметь прочную связь с музыкальным инструментом, в сопровождении которого он исполняется. Буряты, например, предпочитали не держать у себя слишком долго один и тот же инструмент, потому что в нем «заводился» музыкальный текст (или некий дух, равный этому тексту) и инструмент получал способность самопроизвольно наигрывать мелодии<sup>23</sup>. Есть ряд фольклорных рассказов, согласно которым инструмент, положенный на могилу сказителя, начинал играть. Такова, например, казахская легенда о смерти знаменитого сказителя-шамана Хорхута, *кобза* которого по пятницам издавала заунывные звуки на его могиле, как бы оплакивая певца<sup>24</sup>. То же произошло с *хучиром* (скрипкой) известного восточномонгольского сказителя Джамбал-хурчи, оставленным около его тела. Инструмент продолжал играть и когда его ученик Шинэ-баир

---

<sup>21</sup> ГАМКРЕЛИДЗЕ, ИВАНОВ 1984, II: 833—837.

<sup>22</sup> ГУРЕВИЧ, МАТЮШИНА 2000: 254 и сл.

<sup>23</sup> ХАНГАЛОВ 1959—1960, II: 41.

<sup>24</sup> ЖИРМУНСКИЙ 1974: 548—549.

забрал скрипку домой, и когда он, испугавшись, вернул ее покойному. Так продолжалось до тех пор, пока односельчане не сожгли и тело, и *хучир* (экспедиционная запись 1974, Среднегобийский аймак МНР). Интерпретации этого сюжета, даваемые самой традицией, возможны различные: играл дух сказителя, вышедший из могилы; играл некий иной демон или же инструмент звучал сам по себе, потому что был, так сказать, «заряжен» исполненными ранее текстами.

### III

Как правило, фольклорный исполнитель создателем текста не является и себя таковым не считает, довольствуясь лишь ролью воспроизводителя того текста, который им был услышан ранее. С этим связан и вопрос об исполнительском мастерстве (так сказать, об умении воспроизвести), причем если рассматривать подобное мастерство в качестве инструмента варьирования текста, то, сколь ни была бы велика амплитуда такого варьирования, она все-таки не выходит за пределы интерпретации значений, заданных традицией, и новации не возникает.

Непосредственным источником фольклорного текста является, с одной стороны, какое-либо вполне конкретное лицо, а с другой, все данное сообщество в целом, в традиции которого бытуют как сами тексты, так и отдельные текстопорождающие («авантекстовые») элементы.

В более глубокой ретроспективе высказывание может приписываться мифологическому, легендарному, историческому, религиозному герою (скорее «авторитету», нежели «автору»). Подобные приписывания (часто — поучений, наставлений и т. п.) широко представлены в архаических традициях: тексты вкладываются в уста первопредка, шамана, культурного героя и т. д.; таковы, например, у айнов жанры мифологических «божьих песен» (повествования из жизни богов) и речитативных «божественных рассказов» (в основном, на эпические сюжеты)<sup>25</sup>. Повествование от первого лица в таком случае интерпретируется как передача людям через посредство шамана слов бога / первопредка / культурного героя; в предельном случае — не их повтор, а именно донесение до слуха современников самих этих слов в их субстанциональной конкретности и непосредственности, т. е. они остаются именно словами бога, лишь транслированными через исполнителя, а не пересказанными им.

<sup>25</sup> НЕВСКИЙ 1972: 17, 20—22.

Кроме подобных архаических отношений текста с носителем традиции и ее мифологическим источником («создателем первотекста»), можно привести стадильно более поздние формы, к которым, скажем, относятся песни, приписываемые какому-нибудь реальному историческому (или квазиисторическому) лицу и представляющие собой, например, монолог героя, который восхваляет свое оружие, упоминает о своих деяниях и т. п. Обычно существует сопроводительная легенда, объясняющая, при каких обстоятельствах герой спел эту песню, однако она совсем не обязательно должна присутствовать в фольклоре как структурированное прозаическое предание, она может вообще не быть предметом целенаправленного рассказа, лишь входя в специально не артикулируемое «общее знание традиции». Таким образом, есть вполне отчетливая принадлежность текста некоему конкретному легендарному или реальному историческому лицу, но воспроизведение этого текста уже не воспринимается как прямая передача через медиума-исполнителя «тех самых» слов, которые были произнесены данным героем.

Тем более это касается импровизаций, афоризмов и шуток, приписываемых историческому лицу или некоему остролову, типа Ходжи Насреддина; в традиции передаются его слова, сказанные в определенной ситуации и по определенному поводу — в качестве реплики или ответа на вопрос. Сама эта ситуация или этот повод так же относятся к высказыванию героя, как и сопроводительная легенда к «исторической» песне.

#### IV

Изложение текста в архаической культуре является актом не миметическим, а манифестационным. Повествуемый текст претворяется в особого рода реальность, как бы материализуется, в силу чего его исполнение имеет вид своеобразного спиритического сеанса. Соответственно, сказитель рискует вызвать персонажей и события, описываемые в исполняемом произведении (или сознательно это делает). Тувинская сказочница Баайаа вспоминала, как ее отец после ритуальных воскурений «исполнил 61 историю Джангара», в которых «ложь (вымысел) превратилась в правду»<sup>26</sup>, т. е. его слова стали реальностью. Некий бурятский сказитель исполнял свой эпос настолько хорошо, что с неба к нему уже стал спускаться конь в полной сбруе (высшая и в определенных обстоятельствах вполне реаль-

<sup>26</sup> ТАУБЕ 1994: 362.



ная награда сказителя — тоже дарообменные отношения!), но из-за того, что певец забыл об одной сюжетной детали (очевидно, важной), этот спуск прервался и конь начал подниматься назад. Сказитель еще дешево отделался, допустив подобную оплошность, ибо героем повествования был весьма грозный полубог<sup>27</sup>.

В тувинской традиции есть особая разновидность сказок, «которые не следует рассказывать», т. е. рассказывать часто или без особого повода; мотивируется это тем, что «негоже слушать истории о царстве мертвых»<sup>28</sup>, в том числе, вероятно, и о их муках. Причина этого запрета становится яснее из другого примера — уже монгольского. Заканчивая свою песню, в которой рассказывается о страданиях разлученных героев, сказитель сообщает, что не считает возможным продолжать описание их мучений<sup>29</sup>, поскольку тем самым он в известном смысле продлевает эти мучения; к тому же данные персонажи — не простые люди, они относятся к сонму духов или божеств, хотя и не первой величины, а это обстоятельство делает описание их страданий не только греховным, но и небезопасным. Здесь достаточно отчетливо видно, что исполнение эпического текста актуализирует изображаемые события.

Надо напомнить, что для архаических культур характерна не просто вера в реальность всего рассказываемого в устных текстах («квазидействительность») — ее «образы-понятия» (А. А. Попов) с точки зрения носителей традиции могут быть зримыми и материальными; В. Я. Пропп предлагал называть этот феномен архаического мышления «вторым видением»<sup>30</sup>. Они, эти образы, отнюдь не фантастичны и в известном смысле неотделимы от «объективной реальности» — вплоть до полного неразличенья (ср. отмечаемые этнографами случаи неразграниченъя сна и яви в архаических обществах). Таким образом, существует некая реальность, параллельная нашей; она актуализируется в процессе исполнения повествующего о ней текста, что может оказать на повседневность определенное влияние — положительное или отрицательное. Поэтому между шаманским вызыванием духов, с одной стороны, и вызыванием тех событий, о которых рассказывается в произведении, с другой, нет четкой грани.

Предотвращать подобную актуализацию (так сказать, смягчать манифестационные потенции звучащего текста) призвана система

<sup>27</sup> ХАНГАЛОВ 1959—1960, I: 321; САНЖЕЕВ 1936: XIX.

<sup>28</sup> ТАУБЕ 1994: 44—45.

<sup>29</sup> НЕКЛЮДОВ, ТУМУРЦЕРЕН 1982: 220.

<sup>30</sup> ЛЕБЕДЕВА 1986: 13—15.

запретов и правил, касающихся условий, места, времени исполнения (в одном из таких запретов — у готтентотов — при дневном исполнении можно вызвать события «того», мифологического времени)<sup>31</sup>, а также самой возможности произнесения отрывочных фрагментов или, напротив, целого произведения (мифов, магической и эпической поэзии и т. п.); если им следовать, исполнение перестает «работать» описанным выше образом. Отсюда следует, что заключенная в произведении (= манифестируемая им) реальность в полной мере проявляется лишь в цельном тексте, что в свою очередь может истолковываться как явление желательное или нежелательное.

Так, у долган былина должна быть прослушана до конца, иначе сокращается век сказителя; то же относится к завершенности частей (сеанс за одну ночь), на которые разбивается многосуточное повествование<sup>32</sup>. Бурятский сказитель Б. Е. Жатухаев отказался спеть нам фрагмент эпоса о Гесере, мотивируя это невозможностью изложить только часть текста без дурных для себя последствий (экспедиционная запись 1972, Улан-Удэ). По свидетельству восточномонгольского сказителя Чойнхора, он был наказан болезнью за то, что однажды исполнил отрывки из сказа «Государство Шан»; кроме того, по его словам, эпический сказ надо заканчивать там, где он был начат (экспедиционная запись 1976, Среднегобийский аймак МНР). Здесь, таким образом, имела место невозможность (или нежелательность по причинам религиозно-мистического характера) производить разрушение (в данном случае дробление) текста.

Напротив, все двенадцать песен калмыцкого «Джангара» нельзя было петь в одном и том же месте<sup>33</sup>, а исполнение всего цикла за один сеанс могло повлечь за собой смерть сказителя<sup>34</sup>. Для избежания неприятных последствий, возможных при дневном / летнем исполнении, текст лишался начала и конца (белуджи), конца и заключительных формул (хакасы, шорцы), излагалось только его содержание (крестьяне Восточной Пруссии)<sup>35</sup>; следовательно, производилась деконструкция текста, из него убирались фрагменты, важные для его полноценного существования, после чего он переставал быть равен самому себе и, соответственно, утрачивал свои манифестационные потенции. Запреты на исполнение касаются преимуществен-

---

<sup>31</sup> ЗЕЛЕНИН 1934: 218.

<sup>32</sup> ПОПОВ 1937: 15.

<sup>33</sup> КИЧИКОВ 1969: 19.

<sup>34</sup> САНГАДЖИЕВА 1971: 7.

<sup>35</sup> ЗЕЛЕНИН 1934: 218.

но дневного, летнего, светлого времени<sup>36</sup>, свободу или сон духов и богов зимой — в отличие от лета (которое представляет собой креативную, продуктивную фазу календаря) — особенно относится к атмосферным и погодным духам. Исполнение фольклорного текста в неположенное время может вызвать укусы змей, появление избыточного количества гадов (лягушек и пр.), удар молнии и возмущение водяных стихий<sup>37</sup>.

Наконец, текст может материализоваться и в самом буквальном смысле этого слова. Так, согласно представлениям гуцулов, сказка может иметь характер оберега от упырей. Некий человек на ночлеге у вампирши, вопреки ее просьбе, рассказывает «байку о капусте» (той самой, которой она его кормит). Ночью же хозяйка не может подступить к нему, спящему, поскольку его ложе оказывается заплетено оградой, каковой стала эта самая овеществившаяся «байка о капусте»<sup>38</sup>. Следовательно, текст, который он рассказывал, получил своеобразное материальное воплощение.

## V

Итак, текст как тождественный тому значению, которое он передает, выступает в качестве гипостазированного поэтического слова, которое начинает восприниматься в своей почти материальной реальности; в качестве своеобразной манифестации реальности, и в этом случае он оказывается как бы тождественен этой реальности (словно бы прямо ее реализует); наконец, он может прямо материализоваться в виде предмета повествования («байка о капусте»).

В заключение надо добавить, что архаическая семантика (об инспирированном извне или «сделанном» тексте, словно бы живущем отдельно от своего создателя/воспроизводителя) удерживается в языковой и поэтической образности. Таковы термин «плетение словес» в русской риторической традиции XV в. в школе «старцев Заволжских» (Епифаний Премудрый, Андрей Курбский); выражения «чеканное слово, отчеканить», «сочинять» или «сложить» песню; жаргонное «плести», «лепить» (о пустой болтовне или лжи); пожелание лирического героя бросить «слово на ветер, чтоб ветер унес его вдаль» (Л. А. Мей); «весомо, грубо, зримо» звучащий стих Маяковского и т. д. В японской традиции зачин песни называется «изго-

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же: 227.

ловьем»; арабское «бейт» ('стих, строка') буквально значит 'дом, палатка, шатер', а «аруд» (метрическая схема стиха) — 'опорный столб в шатре бедуина'. По существу, те же представления можно обнаружить и в основе литературоведческой концепции «органической («организмической») поэтики» (В. Ф. Переверзев, В. М. Фриче), восходящей к Ап. Григорьеву («Парадоксы органической критики. Письма Ф. М. Достоевскому», 1864), который вслед за А. Шлеймахером и Г. Спенсером утверждал, что «произведение есть живое тело».

### *Литература*

- БОГДАНОВИЧ 1895 — *Богданович А. Е.* Пережитки древнего мирозозерцания у белорусов. Гродно, 1895.
- БОРИСОВ 2001 — *Борисов С. Б.* Латентные механизмы гендерной социализации детей и подростков: Учеб. пособие. Шадринск: ШГПИ, 2001.
- ВЛАДИМИРЦОВ 1923 — Монголо-ойратский героический эпос / Пер., вступит. ст., примеч. Б. Я. Владимирцова. Пг.; М.: Гос. изд-во, 1923.
- ВЫГОТСКИЙ 1934 — *Выготский Л. С.* Мышление и речь: Психологические исследования. М.; Л.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1934.
- ГАМКРЕЛИДЗЕ, ИВАНОВ 1984 — *Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы: Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Т. 1—2. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984.
- ГУРЕВИЧ 1990 — *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990.
- ГУРЕВИЧ, МАТЮШИНА 2000 — *Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.* Поэзия скальдов. М.: РГГУ, 2000.
- ЖИРМУНСКИЙ 1974 — *Жирмунский В. М.* Огузский героический эпос и «Книга Коркута» // *Жирмунский В. М.* Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974.
- ЖИРМУНСКИЙ 1979 — *Жирмунский В. М.* Легенда о призывании певца // *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л.: Наука, 1979.
- ЗЕЛЕНИН 1934 — *Зеленин Д. К.* Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // *Сергею Федоровичу Ольденбургу: К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932: Сб. ст. Л., 1934.*
- КАБАКОВА 2001 — *Кабакова Г. И.* Антропология женского тела в славянской традиции. М.: Ладомир, 2001.

- КИЧИКОВ 1969 — *Кичиков А. Ш.* Великий певец «Джангара» // Великий певец «Джангара» Ээлян Овла и джангароведение. Элиста, 1969.
- КУПРИЯНОВА 1965 — Эпические песни ненцев / Сост., вступит. ст., коммент. З. Н. Куприяновой. М.: Наука, 1965.
- ЛЕБЕДЕВА 1986 — *Лебедева Е. П.* О фольклоре нанайцев // *Аврорин В. А.* Материалы по нанайскому языку и фольклору. Л.: Наука, 1986.
- МЕЛЕТИНСКИЙ, НЕКЛЮДОВ, НОВИК 1994 — *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994.
- НЕВСКИЙ 1972 — *Невский Н. А.* Айнский фольклор. М.: Наука, 1972.
- НЕКЛЮДОВ, ТУМУРЦЕРЕН 1982 — *Неклюдов С. Ю., Тумурцерен Ж.* Монгольские сказания о Гесере: Новые записи. М.: Наука, 1982.
- НИКИТИНА 1993 — *Никитина С. Е.* Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993.
- НОВИК 1999 — *Новик Е. С.* Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. М.: Наследие, 1999.
- ПЛОТНИКОВА 1997 — *Плотникова А. А.* Не зевай! // Живая старина. 1997. № 2.
- ПОПОВ 1937 — Долганский фольклор / Вступит. ст., тексты, пер. А. А. Попова. [Л.:] Сов. писатель, 1937.
- РАХМАТУЛЛИН 1968 — *Рахматуллин К. А.* Творчество манасчи // Манас: героический эпос киргизского народа. Фрунзе: Илим, 1968.
- САНГАДЖИЕВА 1971 — *Сангаджиева Н. Б.* Джангарчи. Элиста, 1971.
- САНЖЕЕВ 1936 — *Санжеев Г.* Эпос северных бурят // Аламжи Мерген: Бурятский эпос. М.; Л.: Academia, 1936.
- СТЕБЛИН-КАМЕНСКИЙ 1956 — Исландские саги / Ред., вступит. ст., примеч. М. И. Стеблин-Каменского. М.: ГИХЛ, 1956.
- ТАТАР-ФОССЕ 1981 — *Татар-Фоссе М.* К южносибирским тюркским связям монгольской шаманской поэзии // Литературные связи Монголии. М., 1981.
- ТАУБЕ 1994 — Сказки и предания алтайских тувинцев / Собр. Э. Таубе. М.: Наука, 1994.
- ХАНГАЛОВ 1959—1960 — *Хангалов М. Н.* Собрание сочинений. Т. 1—2. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1959—1960.
- ZUMTHOR 1987 — *Zumthor P.* La lettre et la voix. De la «littérature» medievale. Paris: Seuil, 1987.

А. К. Байбурин

## Окно в звуковом пространстве

Окна, как и двери, непосредственно соотносятся с идеей входа, проницаемости, связи с внешним миром, но эта связь имеет специфический характер. Наряду с тем, что во многих контекстах двери и окна являются своего рода синонимами (например, и те и другие на ночь перекрещивают, и к окнам и к дверям обращаются с просьбой не пропускать нечистую силу и т. п.), их семиотический статус различен. Дело не только в том, что через двери осуществляется регламентированная связь с внешним пространством, а через окна — нерегламентированная<sup>1</sup> (в контексте похоронно-поминальной обрядности связь с умершими через окно является вполне регламентированной), но и в том важном для нашей темы обстоятельстве, что дверь дает возможность слышать то, что происходит вовне, а окна — не только слышать, но и видеть. Такое совмещение акустического и визуального каналов и соответствующих возможностей определяет особую роль окна в связях дома с внешним пространством<sup>2</sup>. Не случайно «оконная коммуникация» оказывается во многих случаях предпочтительной по сравнению не только с прямым контактом, но и с общением, например через двери.

Символика окна обычно рассматривается в связи с темой зрения, категорией видимого и невидимого. Между тем, давно замечено, что окно устойчиво фигурирует в ситуациях, когда актуализируется мотив слушания. Можно без особого преувеличения сказать, что окна — не только «глаза» дома, но и его «уши» (ср. показательные термины «глухое окно», «слуховое окно»). Проницаемость окон для звуков обеспечивает возможность не только слушания, но и постоянного контроля внешнего пространства. Ср.: «Двойные рамы в окнах в доме хозяина редкость: от двойных рам крестьянин ничего не увидит и не услышит, что делается на улице»<sup>3</sup>. Другими словами, речь идет даже не о возможности, а о необходимости постоянной

---

<sup>1</sup> Цивьян 1974: 47.

<sup>2</sup> Об основных аспектах осмысления окна см. ТОПОРОВ 1983: 164—185.

<sup>3</sup> СЕЛЕЗНЕВ 1871: 2.

включенности во внешний акустический фон для ориентации в происходящих событиях.

В народной культуре окно расценивалось в качестве своеобразного фильтра, который должен был пропускать звуки внешнего пространства (обеспечивать обитателей дома необходимой информацией о том, что происходит за его пределами) и задерживать звуки, производимые внутри. Именно о таком восприятии окна (в связи с темой звука) свидетельствуют распространенные в русской традиционной культуре представления о том, что в тех избах, где можно услышать брань, пребывает дьявол, а ангел вынужден стоять снаружи под окном (ср.: «в избе часто случается, что произносят брань, а потому здесь находится чаще черт, а ангелу здесь нет места и он стоит тогда у окошка»<sup>4</sup>). Тем самым подчеркивается, что ангел (который стоит не просто снаружи, а под окном) огражден от брани (либо не прислушивается к ней). В любом случае характер и границы внутреннего звукового пространства контролируются ангелом и/или дьяволом (ср.: «в церкви черт сидит на окне и записывает смеющихся и разговаривающих; записи ведутся на воловьей шкуре»<sup>5</sup>, при более распространенном представлении о том, что на окнах сидят ангелы).

Особый статус окна в звуковом пространстве (быть каналом связи и в то же время быть границей) подчеркивается тем, что звуки, проникающие через окно как в ту, так и в другую сторону, наделяются дополнительными смыслами, и всякое общение через окно специально регламентируется.

### Слушание изнутри

Как уже было сказано, в идеальном случае окна должны были пропускать внешние звуки и не пропускать звуки внутреннего пространства. Звуковой уровень поведения обитателей дома должен соответствовать общей стратегии слушания. Не случайно существовал достаточно жесткий контроль за уровнем шума в доме. Требования соблюдения тишины касались в первую очередь красного угла (с его двумя окнами) и печного угла, где находилось третье (*судное*) окно<sup>6</sup>. Нарушения многих запретов, не обязательно связанных с шу-

---

<sup>4</sup> ЗАВОЙКО 1914: 116.

<sup>5</sup> ДОВНАР-ЗАПОЛЬСКИЙ 1909: 284.

<sup>6</sup> Разумеется, стилистика поведения в красном и печном углах определялась не только (и даже не столько) наличием окон. Важным оказывалось их

мом, мотивировались тем, что произойдет ссора с неизбежным нарушением обычного звукового фона. Ср. хотя бы некоторые из них: «подавая соль, смейся, не то поссоришься»; «не стучи ключами — ссора будет»; «не играй счетами — ссора будет»; «не клади дрова в печь остряками — ссора будет»; «через порог ничего не принимать — будет ссора»; мутовкой в край посуды стучать — ссора будет (также ложкой); «в черный день не мирись, не кумись — ссора будет»<sup>7</sup>.

В некоторых ритуализованных ситуациях применялись специальные меры контроля звукового фона. Например, считалось, что «принимаясь за работу, отправляясь в путь, обсуждая какое-нибудь важное предприятие и проч., следует на время затворить двери и окна, чтобы у „пирашкодников“ зачинились и рты и языки на пирасуду»<sup>8</sup>. Когда хлеб сажали в печь, считалось необходимым непременно закрыть окна и двери. При этом запрещалось даже говорить, иначе хлеб не удался. У белорусов «на время посадки хлебов в печь предусмотрительная хозяйка должна запереть окна и двери и никого не впускать: дуновение ветра, стук дверей, громкий говор раздражают хлеб, и он потрескается. Пока хлеб в печи, нельзя точить ножа, топора, сечки, косы и проч., потому, что хлеб испугается и „сплюх-нищ“»<sup>9</sup>.

Ритуальному регулированию мог подвергаться и неумеренный детский крик. При этом крик, как правило, «отсылался» в окно. У русских «если ребенок кричит, надо его к окну поднести, пятками в стекло постучать и сказать: „Полуношница, не тешься над рабом Божьим (имя). Тешься в раму, да листье“. Три раза сказать»<sup>10</sup>. При избавлении от «лишнего крика» ребенка болгары в Родопах гасили угли в «молчальной» воде и «лишние» угли, символизирующие «лишний плач», выбрасывали в окно<sup>11</sup>. Любопытно, что плач и крик ребенка мог иметь «внешнее происхождение». «Считается, что плач может „напасть“, „прийти“, „появиться“ именно извне (в связи с этим до крещения новорожденного рекомендуется занавешивать окна, чтобы на ребенка не наслали крик)»<sup>12</sup>. Подобного рода меры нужны для

---

уподобление алтарному пространству, но думается, что учитывалось и соседство с проницаемыми границами.

<sup>7</sup> Даль 1984, I: 207.

<sup>8</sup> Никифоровский 1897: 881.

<sup>9</sup> Там же. С. 96.

<sup>10</sup> Аникин 1998: № 159.

<sup>11</sup> Родопи 1994: 130.

<sup>12</sup> Седакова 1999: 116.



того, чтобы обеспечить необходимый уровень восприятия внешних звуков, возможность вслушивания в события внешнего мира.

При том что в дневное время слушание у окна теми, кто находится внутри, является стандартным условием контроля над звуковым пространством, выделяются немногочисленные ритуализованные ситуации, когда внешним звукам придается особый смысл. Намеренным вслушиванием в обычный звуковой фон характеризуются некоторые моменты родильной обрядности (например, во время проведения роженицы женщины пытаются предугадать судьбу новорожденного по звукам, доносящимся из окна). С другой стороны, именно повышенное внимание к внешнему шуму используется, например, при затянувшихся родах: с целью ускорить роды невесту пугают криком под окном «Что же вы, леший вас подери, так долго копаетесь?»<sup>13</sup>.

Ночные звуки становятся «материалом» для узнавания будущего в гаданиях: «Слушают в пустой горнице, сидя у окна, когда все лягут спать, предварительно загадавши: „суженый-ряженный, поезжай мимо окна!“. Если в скором времени послышатся на улице крики или пение ездовых, то жизнь будет веселая; если же поедут тихо и смирно, то жизнь будет бедственная; а если во время слушанья у окна никто мимо не поедет, то гадалщица, значит, в продолжение года замуж не выйдет»<sup>14</sup>.

Звуки, проникающие через окно в дом, всегда подвергаются своего рода классифицированию. В положительной части классификации неизменно будут присутствовать колокольный звон и крик петуха. По ним определялось время, они придавали святость и защищенность звуковому пространству<sup>15</sup>. Эти звуки оцениваются положительно еще и потому, что легко опознаваемы. Разумеется, к их числу относятся и все другие звуки, «авторство» которых не вызывает сомнения слушающего<sup>16</sup>.

Негативной семантикой обладают звуки, которые либо выбиваются из привычного ритма (ср.: «Если петухи в селении не вовремя

---

<sup>13</sup> Иошов 1903: 345.

<sup>14</sup> Смирнов 1927: № 424.

<sup>15</sup> См., например: Агапкина 1999: 235—239.

<sup>16</sup> Ср. у Давида Самойлова:

Там Анна пела с самого утра  
И что-то шила или вышивала,  
И песня из открытого окна  
Ему невольно душу волновала...

распоются — к покойнику»; «Петухи во всю ночь поют — не к добру»), либо неожиданно вторгаются в привычный звуковой пейзаж: «Галки и вороны, сидящие с криком перед домом, особенно утром, к худу»; «Ворон каркает — к покойнику»; «Сыч хозяина выживает (если кричит на дому)»; «Сова близ дома кричит — к новорожденному»; «Собачий вой — на вечный покой. Ночной собачий вой — к покойнику»; «Волки воют под жильем — к морозу или к войне»<sup>17</sup>.

Неожиданный громкий звук может стать причиной болезни и смерти: «В нашей деревне было. Трактор под окном прошел — испужался сразу мальчик: ревить, худить стал. Ничего не помогло. Старушка одна говорит матери: „давай, проденем его через межу“. Пошли в поле, прокопали межицу, продернули (старушка пошептала, землицей его обсыпала). Как продели, она сказала: „Жить не станет, умрет“. Сначала он получше стал. Мать обрадовалась. Потом умер»<sup>18</sup>.

Классификация звуков и их истолкование представлены в гаданиях. В предсвадебном гадании девушка садилась у окна и приговаривала: «Суженый-ряженный, поезжай мимо окна!» Если послышатся звуки езды с шумом, криками, свистом, то это предвещает жизнь веселую, а если звуки тихие, со скрипом — бедную<sup>19</sup>.

При всем разнообразии реакций обитателей дома на «внешние» звуки, проникающие через окно, особую напряженность создает стук в окно. Не случайно в различного рода текстах (как фольклорных, так и литературных) он вводится с помощью таких речевых приемов, как: *вдруг, неожиданно, внезапно...* И даже если их нет, ощущение внезапности, тревоги присутствует. Ср.: «Но вот однажды ночью — стук в окно» («Сказка о Мальчише-Плохише и его гражданской войне»).

Стук в окно почти всегда ассоциируется с опасностью, резкими изменениями в жизни. Можно полагать, что такое отношение к стуку в окно мотивировано по меньшей мере двумя причинами. Во-первых, стук устойчиво входил в категорию знаков, предвещавших смерть: «Стук в доме, от неизвестной причины — к чьей-либо смерти»<sup>20</sup> (ср. многочисленные гадания по вещим звукам, приметы о стуке птиц в окно и под.) или приход умерших. Во-вторых, эта ситуация (в самом общем виде) означала получение вестей из

<sup>17</sup> ДАЛЬ 1984, II: 342—343.

<sup>18</sup> АДОНЫЕВА, ОВЧИННИКОВА 1993: 97.

<sup>19</sup> САХАРОВ 1989: 128.

<sup>20</sup> ДАЛЬ 1984, II: 343.

инога мира, приглашение к диалогу с непредсказуемыми (следовательно, как правило, негативными) последствиями.

Конкретный характер вестей, естественно, зависел от того, кто стучал (и в какое время). По деревенскому этикету стучат сперва в окно, а потом в дверь. Пришелец должен «предъявить» себя и акустическим и визуальным способом. В некоторых случаях значимым оказывалось и то, в каком окне раздавался стук (стук в так называемое *судное* окно, расположенное в *бабьем* углу, идентифицировался с фигурами нищих, странников и обычно истолковывался как просьба).

Особенно опасным является стук в окно в вечернее и ночное время. Это и естественно, т. к. окно в это время давало возможность слышать, но не обеспечивало визуального контроля ситуации. Не случайно столь устойчивы представления о том, что такими звуками дают о себе знать прежде всего «ходячие» покойники. «Это было в Фатеево, когда моя мать еще в девках была. Жила в деревне женщина. Она овдовела... Она очень плакала, ждала его. Одной ночью подъехала к дому тройка, зазвенели бубенчики, в окно постучал муж. Она подошла к окну, видит — стоит муж. Она спросила: „Кто тут?“ А он отвечает: „Что ты меня не узнаешь? Я твой муж“. Она говорит: „Муж мой давно умер“. „А я и не думал умирать, открывая мне“. Она думает: и голос его и разговор, она и открыла. Вошел тот в избу, сел. А в тулупе был одет, на дворе зима была. И стал разговаривать с ней. И вот видит она, что он лохматый, руки у него лохматые. Она испугалась и стала молитву читать: „Да воскреснет Бог...“. Как только стала читать молитву, тут он вскочил, дверь расхлыбыстнулась, как ветром вынесло его. Ни тройки, ни мужа»<sup>21</sup>.

Ночной стук в окно — типичное начало рассказов о ходячем покойнике. Ср.: «А брат Коля два раза пришел. Бряк-бряк в окошко, я прыг (к окну) — никого нету. Опять легла, опять бряк-бряк во второе окошко, опять нету. Бряк-бряк в третье окошко. Я прыг — нету никого. И легла, успокоилась. Нет никого. Потом вот так глаза открыла, он передо мной стоит у кровати (...). Постоял, постоял и пошел. Вот я утром сбегала на кладбище»<sup>22</sup>. Показательно, что для предотвращения прихода покойника требовалось прежде всего усилить защиту окон. «Чтобы покойник не ходил, надо сделать так — взять нож и с улицы подойти к окошку и сказать три раза у одного окошка, ноги ставят крест-накрест: Не девять, не восемь, не семь, не

<sup>21</sup> ЕФИМОВА 1997: 91.

<sup>22</sup> БОБЫЛЕВА, МИРГОРОДСКАЯ 2000: 259.

шесть, не пять, не четыре, не три, не два, не один. Надо и двери эдак перекрестить»<sup>23</sup>.

Особая напряженность и опасность ночного стука обыгрывалась в различного рода молодежных забавах: «В с. Борки осенью парни вешали мослы девушкам, с которыми гуляли, на окна и ручки двери, чтобы они стучали, раскачиваясь на ветру (...) или при подергивании за нитку. Такое приспособление называли „стукалкой“ или „стукальцами“. В этом качестве могли употреблять любые небольшие предметы. „Прикрепляли к акошку, значить, вроде гвздя что-либа на нитки там, к стеклу там, в рамку, а сами атайдут с этой, с бичевкай, с ниткай там, падальшы куда-нибудь и вот так: стук, стук! Пятагывають. Тянуть — значить, ана: стук, стук! Выдуть — никакво нету вроди. Так вот падшучивали над стариками маладежь“»<sup>24</sup>.

В некоторых местах существовали особые процедуры распознавания персонажа, находящегося под окном в темное время суток. Ср.: «Если вечером стучат в окно, надо окликнуть три раза, и если стучавший отзовется один или два раза, то это — нечистый»<sup>25</sup>. Тем самым вводится тема условного стука, который необходим для того, чтобы отличать «свое» от «чужого» и получать необходимую информацию.

## Слушание снаружи

Главным источником звуков в жилом доме являются люди. В нежилом доме звуки издает сам дом<sup>26</sup>. Мотив слушания снаружи под окном известен в нескольких вариантах. Первый из них можно назвать *подслушиванием* (ср. диалектное *подслухи*). Этот мотив принадлежит к числу наиболее разработанных и широко представлен в самых различных жанрах (в русской традиции — от текстов мифологического характера, связанных с князем-оборотнем Всеславом, до поздних текстов водевильного характера). Во всех подобных случаях слушание будет означать вторжение постороннего в приватное внутреннее звуковое пространство с целью завладеть тайной. Такое слушание характерно для персонажей, стремящихся нанести вред обитателям дома или радикальным способом изменить ситуацию («Три девицы под окном...»). В любом случае информация, полу-

<sup>23</sup> РУССКИЕ ЗАГОВОРЫ 1998: 385.

<sup>24</sup> МОРОЗОВ И ДР. 2001: 87.

<sup>25</sup> ЯСТРЕБОВ 1894: 62.

<sup>26</sup> ЦИВЬЯН 1999: 174.

ченная таким путем, будет иметь решающее значение для дальнейшего развития сюжета. Причем случайно услышанные слова приобретают особую ценность именно потому, что predeterminedены свыше.

Другой вариант слушания под окнами реализуется в гаданиях. Это тоже своего рода подслушивание, но, в отличие от «настоящего» подслушивания, гадания под окнами совершаются, во-первых, в определенные отрезки времени (в канун праздника, ночью) и, во-вторых, ориентированы на своего рода диалог, инициатором которого является гадающий (он, например, мог постучать в окно и по реакции обитателей судить о своем будущем). Ср.: «В ночь под новый год все девушки собираются вместе, ходят по деревне и каждая по очереди стучит деревянной ложкой под окнами изб. Если на стук девушки отзовется голос женщины, то это значит, что постучавшая в окно девушка не выйдет в этом году замуж („дома сидеть“); если же она услышит на свой стук голос мужчины, то выйдет (молодцам наоборот)»<sup>27</sup>.

Показательно, что самыми «достоверными» считались ночные гадания под окнами пустых (нежилых) домов, когда и где иной мир наиболее отчетливо проявляет себя в звуках. «Три парня собрались и пошли слушать о Святки к пустому дому. Никто в нем не жил, потому что чудилось. Оне и подошли под окошко. И очертили (три черты) и в середках стоят. Вот один и говорит: „Ты задумай!“ Первый и задумал: „Что со мною будет: али я женюсь, али в солдаты отдадут?“ Не успел только задумать, вдруг в этом пустом доме человеческим голосом говорит: „Тебя в солдаты отдадут!“ — „Ну, думай!“ — говорят другому. Вот он и думает: „Али я женюсь, али в солдаты отдадут?“ (молодые люди — чего больше надо?). А тому говорят: „Тебя в Сибирь сошлют!“ А третей-от парень хороший-расхороший, красавец, да только бедный: ни отца, ни матери, округ сирота. „Я не буду, — говорит, — и слушать!“ Товарищи его и принуждают: „Задумай, задумай, чего-нибудь и тебе скажут!“ Ну вот он и задумал: „Как я этот год проживу: женюсь я или меня в солдаты отдадут?“ Там говорят: „Ты, говорит, — женишься!“»<sup>28</sup>.

Постройка, у которой «слушают», не обязательно должна быть домом (жилым или заброшенным). Слушали и у хозяйственных строений, но показательно, что в любом случае акустическим каналом служило окно. Ср.: «В Крещение после заутрени метут пол избы и с сором идут в овин. В окошко овинное кладут сор и прислушива-

<sup>27</sup> Смирнов 1927: № 432.

<sup>28</sup> Соколов, Соколов 1915: 19.

ются: если услышат звонок, то гадающей особе быть замужем или жениться, если что-то засыпают — умереть»<sup>29</sup>. По-видимому, сор в данном случае является чем-то вроде стимулятора звуковой активности (ср. постоянное сближение сора и ссоры, основанное на звуковом подобии, а с другой стороны — использование сора в гаданиях, основанных на вслушивании).

Подобного рода «диалоги с судьбой» существенно отличаются от ритуализованных переговоров через окно.

### Разговор через окно

Отмеченная выше однонаправленность использования окна в качестве звукового канала дополняется повседневным запретом переговариваться через окно (ср.: «грех распинаться в дверях, фортках и окнах»<sup>30</sup>). В русской традиции считалось, что разговор через окно непременно скажется на дальнейшей судьбе того, кто находится во внутреннем пространстве. Вместе с тем, диалоги через окно не только возможны, но и необходимы в ситуациях, когда в роли партнера выступают ритуальные персонажи и/или представители иного мира.

К их числу относятся прежде всего колядовщики, волочebники, исполнители вьюнишных величаний. Как отметила Л. Н. Виноградова, «обычай исполнения песен под окном и одаривание через окно является одной из характерных черт многих обходных обрядов, хорошо сохранившихся в разных славянских зонах»<sup>31</sup>. Подобного рода диалоги хорошо описаны, и нет смысла повторять. Отметим лишь, что «изначальная» асимметрия оконной коммуникации в них сохраняется: звуковой канал функционирует только в одну сторону: извне вовнутрь. В ответ на внешнюю реплику обитатели дома отвечают не словами, а действиями: одаривают просителей. В принципе, то же самое происходит и в ситуации с нищими (ср. выражение *грызть окна* 'просить подаяние'). И только в случае отказа им говорят «Бог подаст» (формула, которая используется не только в «подоконной» ситуации, и адресована она не только нищему, но и самому себе).

Собственно переговоры через окно предписаны, например, в некоторых календарных обрядах. Диалог происходит между обитателями дома и Богом, роль которого исполняет, как правило, хозяин дома. Например, по данным В. П. Шейна в Белорусском Полесье в

---

<sup>29</sup> ЗЕЛЕНИН 1994: 174.

<sup>30</sup> ЯСТРЕБОВ 1894: 62.

<sup>31</sup> ВИНОГРАДОВА 1982: 29.

сочельник за столом собиралась вся семья, а хозяин трижды обходил дом и стучал в окно. Хозяйка спрашивала: «Хто там стукае?» Хозяин отвечал: «Сам Бог стукуняе». Затем он стучал в окно против печи и говорил: «Сам Бог стукуняе з теплую мокрою весною, з горячим небурливым летом, с сухою и корыстною осенью». Жена должна была ответить: «Просимож до хаты»<sup>32</sup>. Собственно, такого рода диалог служит образцом переговоров через окно<sup>33</sup>. В идеальном случае под окном должен находиться именно Бог или его заместители, а по другую сторону окна (в доме) — женщина, для которой «сидеть у окна» является стандартным положением<sup>34</sup>.

Вместе с тем, известны случаи, когда в окно говорят (кричат, поют), находясь внутри. При этом адресат может лишь предполагаться. Речь идет не о спонтанных выкриках, а о намеренном использовании окна в качестве канала связи с внешним миром. В ряде районов русского Северо-Запада зафиксировано так называемое пение «по лопате». На святки девушки выставляли хлебную лопату в окно и пели, направляя голос «по лопате» на улицу. «Вот приходим в коридор, в акошечка ложим лапату. (...) Вот все ложатца на эту ручечку, все адна к адной становятца с абейх сторон и на этой туда. Гулыта и пайдут. И пают песню какую-нибудь там, какую знали» (Новг. обл.)<sup>35</sup>.

В Псковской области пением «по лопате» девушки зазывали парней из других деревень на посиделку: «Бывало, вот придем на супрядку: „Девчонки, пойдемте «Рано» петь, штоб чужаки пришли! Ребята пришли бы с других деревён“. — Ну вот и поем»<sup>36</sup>. Эротический подтекст такого пения очевиден. Он подчеркивается еще и тем, что лопата (доска, половица), выставляемая в окно, предварительно поливалась водой таким образом, чтобы она выливалась на улицу, а во время пения доску «жихали», т. е. покачивали ее вверх-вниз. Показательно здесь то, что в формировании эротического образа активно используется звук, направляемый через окно. В этой связи особый интерес вызывает описанный С. В. Подрезовой святочный обряд «Сдымание Дударя», зафиксированный в Хвойнинском районе Новгородской области. На Рождество *Дударя* (само это имя имеет явные эротические коннотации) *сдымали* (т. е. поднимали) еле-

<sup>32</sup> Шейн 1887: 40.

<sup>33</sup> О типах таких диалогов см.: толстой 1984: 5—72.

<sup>34</sup> Об устойчивости связи «окно—женщина» см. подробнее: Байбурин 1983: 143—144.

<sup>35</sup> Подрезова 2001: 9.

<sup>36</sup> Там же: 10.

дующим образом: «Все сидим на беседы. Ну вот, собрались вечером, прялки положим: „Давайте Дударя поднимайте севодни. На Новый год надо его сдвинуть, поднять“ (...) Откроем окно зимой и по лопаты его поднимаем», пели при этом обрядовую песню:

Ох-ти-то, Дударь,  
Вдарь да не можот.  
Живет долго, не умерёт.  
Вдари — подари,  
Во сырую землю,  
Завейтя в гнезда,  
Я за вино,  
Я за молодот!<sup>37</sup>

Намеренное использование окна в качестве акустического канала связи с внешним миром характерно для ситуации с пропавшими человеком или домашними животными. Показательно также, что плачи, в которых описывается ожидание вестей с фронта, исполнялись у окна<sup>38</sup>. Традиционно для этих целей использовалось так называемое *дымное окно* (ср. роль дымного окна в заговорах, где оно является путем прежде всего для звуков). Именно в это окно выкрикивали имя пропавшего человека или животного (ср. превентивное правило: «в дымное окно коров скликать — сами будут домой ходить»<sup>39</sup>).

После перехода на топку «по-белому» функции дымного окна перешли к печной трубе (в том числе и роль акустического канала для связи с внешним миром). «Если со двора уйдет скотина, убежит собака или не придет к назначенному времени человек, то их зовут, крича в трубу»<sup>40</sup>. На Украине это делали «пид первый дым», т. е. как только разведут в печи огонь. Заблудившийся услышит «по дыму» зов и возвратится домой<sup>41</sup>. Дым (как и ветер) считался своего рода транспортным средством. По дыму отправлялись слова заговора, отсылались различные болезни. Ср., например: «Если у ребенка бессонница, день с ночью перепутался, надо поднести к печи ножками. Перед печкою, которая топится, сказать: Стрепетуха-полуношница,

---

<sup>37</sup> Там же: 9.

<sup>38</sup> БАЗАНОВ, РАЗУМОВА 1962: 9.

<sup>39</sup> ДАЛЬ 1955: 663.

<sup>40</sup> ИВАНИЦКИЙ 1980: 124.

<sup>41</sup> и. п. 1889: 51.



выходи с дымом, как дым вьется — вейся, извивайся, с черным дымом убирайся. Аминь. Три раза повторить»<sup>42</sup>.

Приведенные контексты позволяют рассматривать окно в качестве основного акустического канала, связывающего дом с внешним пространством. Если учесть, что окно является и главным каналом визуальной связи, то таким образом с его помощью не просто обеспечивается возможность совмещения акустических и визуальных образов, но решается принципиальная задача ориентации человека в событиях, происходящих «по ту сторону» границы.

### *Литература*

- АГАПКИНА 1999 — *Агапкина Т. А.* Вещь, образ, символ: колокола и колокольный звон в традиционной культуре славян // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999. С. 235—239.
- АДОНЬЕВА, ОВЧИННИКОВА 1993 — Традиционная русская магия в записях конца XX века / Сост. С. Б. Адоньева, О. А. Овчинникова. СПб., 1993.
- АНИКИН 1998 — Русские заговоры и заклинания / Под ред. В. П. Аникина. М., 1998.
- БАЗАНОВ, РАЗУМОВА 1962 — Русская народно-бытовая лирика: Причитания Севера / В зап. В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. М.; Л., 1962.
- БАЙБУРИН 1983 — *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- БОБЫЛЕВА, МИРГОРОДСКАЯ 2000 — *Бобылева Е. В., Миргородская Н. Н.* Народные рассказы о приходе покойника // Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000.
- ВИНОГРАДОВА 1982 — *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., 1982.
- ДАЛЬ 1955 — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2. М., 1955.
- ДАЛЬ 1984 — *Даль В.* Пословицы русского народа. Т. 1—2. М., 1984.
- ДОВНАР-ЗАПОЛЬСКИЙ 1909 — *Довнар-Запольский М. В.* Белорусы: Этнографический очерк // *Довнар-Запольский М. В.* Исследования и статьи. Т. 1. Киев, 1909.
- ЕФИМОВА 1997 — *Ефимова Е. С.* Поэтика страшного в народной культуре: Мифологические истоки. М., 1997.

<sup>42</sup> РУССКИЕ ЗАГОВОРЫ 1998: № 94.

- ЗАВОЙКО 1914 — *Завойко Г. К.* Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии // Этнографическое обозрение. 1914. Вып. 3—4.
- ЗЕЛЕНИН 1994 — *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901—1913. М., 1994.
- ИВАНИЦКИЙ 1980 — *Иваницкий Н. А.* Материалы по этнографии Вологодской губ. // Сб. сведений для изучения крестьянского быта населения России. Вып. 2. М., 1890.
- И. П. 1889 — *И. П.* Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки, относящиеся к малорусской хате // Харьковский сборник. Вып. 3. Харьков, 1889.
- МОРОЗОВ и др. 2001 — *Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н., Чижикова Л. Н.* Рязанская традиционная культура первой половины XX века: Шацкий этнодиалектный словарь. Рязань, 2001.
- НИКИФОРОВСКИЙ 1897 — *Никифоровский Н. Я.* Простонародные приметы и поверья... в Витебской Белоруссии. Витебск, 1897.
- ПОДРЕЗОВА 2001 — *Подрезова С. В.* Лопата хлебная (рукопись доклада, прочитанного 15 марта 2001 г. на семинаре «Символика культуры», Европейский университет, С.-Петербург).
- ПОПОВ 1903 — *Попов Г.* Русская народно-бытовая медицина: По материалам этнографического бюро кн. В. Н. Тенишева. СПб., 1903.
- РОДОПИ 1994 — Родопи: Традиционна народна духовна култура и социално-нормативна култура. София, 1994.
- РУССКИЕ ЗАГОВОРЫ 1998 — Русские заговоры и заклинания. М., 1998.
- САХАРОВ 1989 — *Сахаров И. П.* Сказания русского народа. М., 1989.
- СЕДАКОВА 1999 — *Седакова И. А.* Крик в поверьях и обрядах, связанных с рождением и развитием ребенка // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.
- СЕЛЕЗНЕВ 1871 — *Селезнев свящ.* Этнографические сведения о Рязанской губернии. Рязань, 1871.
- СМИРНОВ 1927 — *Смирнов В.* Народные гаданья в Костромском крае // Четвертый этнографический сборник. Кострома, 1927.
- СОКОЛОВ, СОКОЛОВ 1915 — Сказки и песни Белозерского края / Зап. Б. и Ю. Соколовы. М., 1915.
- ТОЛСТОЙ 1984 — *Толстой Н. И.* Фрагмент славянского язычества: архаический ритуал-диалог // Славянский и балканский фольклор: Этногенетическая общность и типологические параллели. М., 1984.
- ТОПОРОВ 1983 — *Топоров В. Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования 1983. М., 1984.
- ЦИВЬЯН 1974 — *Цивьян Т. В.* К семантике дома в балканских загадках // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам 1 (5). Тарту, 1974.

- ЦИВЬЯН 1999 — *Цивьян Т. В.* Отражение звукового пейзажа в языке и тексте (на материале русской загадки) // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.
- ШЕЙН 1887 — *Шейн В. П.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. 1. Ч. 1 // Сб. ОРЯС. Т. LXI. № 3. СПб., 1887.
- ЯСТРЕБОВ 1894 — *Ястребов В. Н.* Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные в Елисаветградском и Александрийском уездах Херсонской губернии. Одесса, 1894.

*Е. С. Новик*

## **Мифологические представления о голосе в фольклоре и верованиях народов Сибири**

Невербальные средства выразительности (мимика, жесты, интонации) играют в фольклоре важную и не всегда должным образом оцененную роль<sup>1</sup>. Среди них голосу как инструменту знакового поведения человека принадлежит особое место.

В статье предпринята попытка систематизировать бытующие в устных традициях Сибири представления о голосе, выявить его семиотические функции и проследить их преломление в некоторых особенностях языка архаического фольклора. Сначала мы остановимся на материалах, касающихся интерпретации природных звуков, затем обратимся к представлениям, связанным с голосом человека и «голосами» мифологических персонажей, и, наконец, перейдем к анализу форм репрезентации голоса в повествовательных (в основном, эпических) фольклорных текстах.

Сибирские фольклорные традиции могут быть отнесены к сфере архаического фольклора, характерного для тотально устных культур. Естественно, что сам акустический канал в этих условиях оказывается максимально нагружен, а звукам природного окружения уделяется повышенное внимание. Так, Е. А. Крейнович обнаружил, что в языке нивхов при помощи соответствующих суффиксов различаются три количественные градации звуков: звук однократный; звук, длительно и равномерно производимый одним живым существом; звуки, производимые многими живыми существами. «Я был удивлен тем, — замечает исследователь, — что нивхи так тонко разбираются в звуках, слышимых ими в природе. Под влиянием разговоров с ними все окружающее показалось мне заполненным звуками, которых я до этого не подмечал, не слышал»<sup>2</sup>.

Крики животных, скрип дерева, стрекот насекомых и т. д. подвергались интенсивной идентификации, которая вела к семиотизации природных звуков. В результате они расценивались не как

---

<sup>1</sup> ЧИСТОВ 1975: 36.

<sup>2</sup> КРЕЙНОВИЧ 1973: 106—107.

«шум» (в информационном смысле), а как «голоса», за каждым из которых стоит определенное лицо. Часто звучание «было одним из возможных, а порой и единственным свидетельством реальности физических объектов и фантомов воображения»<sup>3</sup>. Эта реальность звучания, значимость звуков для носителей устной культуры прекрасно выражены в поговорке шорцев: «Что ушам будет слышно, то и глазам будет видно»<sup>4</sup>.

Рассмотрим для начала материалы, касающиеся интерпретаций различных звуков как акустических сигналов.

Среди многочисленных поверий, примет и гаданий, основанных на акустическом коде, наиболее известен комплекс представлений, связанных с «языком огня». У эзенов, например, существовал целый «словарь», в соответствии с которым интерпретировалось потрескивание углей в очаге. Если он тихо затухал, считалось, что он «печалится», если горел ярко — «радуется», если горит неровно — «сердится», если трещит и дымит — «гневается». В эзенском языке все понятия, обозначающие предупреждение, предохранение, имеют один корень со словом, означающим огонь (*moz*)<sup>5</sup>.

На этих примерах отчетливо видно, что сам звук, подвергаемый интерпретации, воспринимается как своего рода «жест» в интеракционном понимании этого слова<sup>6</sup>, т. е. как намерение лица, издающего звук, передать некую информацию или побудить на ответную реакцию.

Более того, иногда интерпретации строятся по модели «вопрос — ответ»: если в ответ на какую-нибудь мысль человека из огня слышалось один-два звенящих звука, это означало предостережение, если слышался сильный отрывистый и резкий треск — предупреждение об особой опасности, если огонь издавал мягкий звук и отскакивала большая искра, это означало, что он одобряет решение об охоте и указывает, что идти надо в сторону упавшей искры<sup>7</sup>. Редук-

---

<sup>3</sup> САГАЛАЕВ, ОКТЯБРЬСКАЯ 1990: 143.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> ПОПОВА 1981: 186.

<sup>6</sup> Напомню, что под «жестом» в символическом интеракционизме имеется в виду не просто какое-либо телодвижение, а «любой воспринимаемый звук или движение, которое служит показателем внутреннего переживания человека (...) Движения и звуки становятся жестами только в социальном контексте, когда они служат показателями намерений человека и таким образом предоставляют другим какую-то основу для соответствующих реакций» (ШИБУТАНИ 1969: 122).

<sup>7</sup> ПОПОВА 1981: 186.

цией такого «диалога» становятся приметы и гадания: у негидальцев «если в огне раздаётся треск, похожий на выстрел, значит охота будет удачной; если же треск его напоминает крик, то лучше на охоту в этот день совсем не ходить, все равно ничего не убьешь»<sup>8</sup>. Подобного рода примеры весьма многочисленны.

Можно возразить, что в основе представления о «языке» огня лежит культ божества или духа огня. Но, как мы увидим ниже, интерпретации звуков в качестве примет или предсказаний очень часто связаны с такими объектами, по отношению к которым говорить о «культе» или «почитании» не приходится. Поэтому напрашивается предположение, что анимистическое мировосприятие само во многом оказывается следствием (а не причиной) характерного для устных культур семиотического механизма, в результате действия которого любая полученная информация интерпретируется как «переданная» определенным лицом.

Круг примет, основанных на акустических сигналах, в устных культурах народов Сибири чрезвычайно широк: звон колец тагана предвещал появление гостя, с криками различных птиц связаны многочисленные метеорологические приметы; ночные утробные звуки, мяуканье или крик совы, идентифицируемые как голос злого духа, считались дурным предзнаменованием, и т. д. Домашние животные, как и огонь, могли «предупредить» хозяев о грозящей опасности: у якутов человек узнавал о приближении к жилищу злого духа *абаасы* по особому сопению в хлеву коров или по чиханию собак и телят. Получив такое предупреждение, человек предпринимал ответные предохранительные меры, например трижды плевал в левую сторону и бил слишком близко подошедшего духа ладонью, вывернутой наружу.

Существовали и чисто акустические отгонные действия: выжить поселившегося в доме *абаасы* можно было, если, не предупреждая спящих, неожиданно выстрелить в доме, чтобы все, включая и злого духа, испугались<sup>9</sup>. Как стремление «отогнать» злую силу интерпретировалось поведение особых собак, которые, даже находясь внутри юрты, чуяли приближение злого духа, поднимали яростный лай и таким образом отгоняли его<sup>10</sup>. Такие собаки, обычно с «дополнительными глазами» — белыми пятнами над бровями, считались «собаками-шаманами», охраняющими хозяев (монголы называли их

---

<sup>8</sup> Цинциус 1971: 185—186.

<sup>9</sup> Ионов 1949: 263.

<sup>10</sup> Там же.

«четыреглазыми»). Отгонным средством служили и звуки музыкальных инструментов (особый амулет-бубен *ымы* или варган): считалось, что *абаасы* очень любили звуки хомуса (варгана); стараясь подражать его звукам, они, однако, скоро запутывались и с досадой уходили прочь<sup>11</sup>.

У якутов существовал связанный с толкованием звуков особый вид гадания, который назывался *танха* 'подслушивание'. Два, четыре или шесть человек выходят к проруби, садятся вокруг нее полукругом и слушают: «и вот если умереть кому, то услышат они оханье и плач, если упромыслить, услышат шаги того зверя, если родиться ребенку, то послышится детский плач или пение птички, если расплодиться конному скоту, послышится ржание коня, если размножиться коровам, то послышится мычание коровы, если выйти девице замуж, то топот проехавшего верхом»<sup>12</sup>.

Целая серия примет и поверий базируется на интерпретации издаваемых животными звуков как их «речи». Например, когда бык ночью мычит в хлеву, это значит, что он «просит» у богини плодородия Айыысыт стадо<sup>13</sup>; волки, перед тем как задрать скотину, воют, подняв голову, — это они просят у неба разрешения и, если получают, только тогда убивают скотину<sup>14</sup>. Как толкования фонолексических комплексов построены и некоторые приметы: когда дрозд кричит «чарк-чарк, самыр туе!» ('пади, дождик!') — к дождю<sup>15</sup>; у айнов крик лебедя «чи-но чи-но чи-но сосейваэ» ('старательно жарь и ешь') предвещал хорошую охоту, а «чи-но чи-но чи-но чино фуваэ» ('будь готов есть сырое') — неудачу.

Как видим, толкованиям подвергается и сам звук, его акустические характеристики, и его воздействующий эффект. Звуки активно семантизируются, расцениваются как предостережение или одобрение и т. д., выполняют роль предсказаний, которые, в свою очередь, могут оказаться свернутыми в примету или развернуться в поверье, а та или иная деталь акустического поведения — стать ядром сюжетно организованного текста или его фрагмента.

Уже из приведенных примеров ясно, что в центре всей системы отношений к звукам природы стоит слушающий и его интерпретации, т. е. имеет место ситуация, прямо противоположная системе

---

<sup>11</sup> Там же: 265.

<sup>12</sup> Худяков 1969: 398.

<sup>13</sup> Попов 1949: 293.

<sup>14</sup> Там же: 287.

<sup>15</sup> Худяков 1969: 49.

естественного языка, все категории которого ориентированы на говорящего. Интерпретации эти, впрочем, обычно ограничены рамками жизненно необходимых вопросов, на которые нужно ответить, чтобы адекватно понять полученную информацию, а именно: «кто» передал сообщение, «что» он при этом имел в виду и «зачем» (с какой целью) он это сделал.

Другой широко бытующий пласт акустических знаков используется в звукоподражаниях. В них человек выступает в роли отправителя сообщения, но маскирует себя, имитируя «голоса природы».

Спорадически звукоподражания используются и для обозначения явлений в соответствии с издаваемыми ими звуками. Так, например, в нивхском языке названия чаек, куликов, лебедя, гуся, кукушки, совы, представляют собой подражания их крикам<sup>16</sup>. Сходное наблюдение в начале прошлого столетия сделал у обских угров Ф. Белявский. Описывая ловлю птиц сетями, он заметил, что «люди, сидящие при сетях, должны подкликать гусей, подражая в совершенстве их крику. Заметим при сем, что из семи родов гусей, в Сибири известных, каждый род имеет свой собственный крик и полет, и мастера, различая их издали по полету и имея во рту свисток из бересты, прибирают на нем подражательные звуки с удивительной точностью и таким образом заманивают птицу к месту ловли»<sup>17</sup>. Здесь звукоподражания используются и для различения видов (распознавание птиц по издаваемым ими крикам наряду с визуальной информацией об их полете), и для подманивания птиц. И если в формировании языка роль звукоподражаний при обозначении явлений достаточно мала (основная роль здесь принадлежит немотивированным конвенциональным языковым символам), то в сфере невербальной звуковой коммуникации они играют весьма существенную роль, будучи одним из средств управления поведением тех, чей голос имитируется.

Использование звукоподражаний для выкликания, инвокации стоящего за «голосом» существа находит выражение в широко распространенном применении в охотничьей практике голосовых манков и манковых инструментов. По наблюдению Е. А. Крейновича, нивхские охотники знают, каким криком можно вызвать любопытство тюленей и подманить их к себе: молодого сивуча подманивают криком «уруруру», а большого — звуком «уъ», произносимым через нос; маленького тюленя одной из пород — низким ревушим криком «гаъп», а другой породы — криком «пу, пу» (но можно кричать и

<sup>16</sup> КРЕЙНОВИЧ 1973: 105.

<sup>17</sup> Цит. по: КОСАРЕВ 1984: 93.



«по», «потому что они неграмотные — все равно слушают»). «Кроме того, для возбуждения любопытства тюленя свистят, если это старый сивуч, либо ударяют рукой или веслом о борт лодки, если это тюлень помоложе. Сперва молодой тюлень ныряет, но затем высовывает голову из воды, чтобы удовлетворить любопытство. Этого-то и добивается охотник»<sup>18</sup>.

На последнем примере хорошо видно, что объект охоты расценивается как субъект и, более того, как партнер по коммуникации: охотник учитывает интенции животного и таким образом провоцирует его на выгодное для себя поведение. Звуковые «маски» служат той же цели: так, имитируя на манке голос важеньки, охотник добивается того, что к нему приближается именно самец.

Как пишет музыковед-фольклорист Э. Е. Алексеев, и голосовые звукоподражания, и охотничьи манковые инструменты оказываются своего рода «звуковой снастью» промысловика, его акустическими «капканами» и «ловушками». Столь же важную роль играл акустический канал в формировании своего рода «языка доместикации». На воздействующем эффекте звуков основаны командные выкрики оленеводов, управляющих перемещениями и психологическим состоянием стада, приемы успокаивания особи и стада при помощи особых возгласов и даже специальные напевы, предназначенные для «звуковой терапии» (например, для того, чтобы заставить матку кормить осиротевшего телятца). Особо изощренными были формы голосового воздействия на вожака с целью управлять стадом через звуковой контакт с ним, а также различного рода звуковые команды и возгласы (часто звукоподражательного характера) при управлении транспортными животными<sup>19</sup>.

Однако имитации голосов природы не ограничивались только утилитарными целями. По данным музыковеда-фольклориста Ю. И. Шейкина<sup>20</sup>, в музыкальном фольклоре удэгейцев, например, существует особый вид вокального творчества *диганауни*, что буквально означает 'издавать звуки или петь, подражая голосу зверя или птицы' (сходный жанр он обнаруживает и у других тунгусо-маньчжурских народов: *дилган* у негидальцев, *дзилдан* у ороков, *дзилган* у маньчжуров). Этот вид включает «натуралистические» (иконические) и «символические» звукоподражания.

---

<sup>18</sup> КРЕЙНОВИЧ 1973: 148.

<sup>19</sup> АЛЕКСЕЕВ 1995: 33.

<sup>20</sup> ШЕЙКИН 1983: 81—85.

Первые представляют точное подражание оригиналу (крик, вой, свист и т. п.); для воспроизведения некоторых из них существуют специальные инструменты. Именно эти звукоподражания используются как охотничьи манки, т. е. в утилитарных целях. Отсюда вытекает и запрет исполнять натуралистические звукоподражания вне ситуации охоты, например в детских играх или обрядах. Исключения составляли лишь шаманские обряды, в которых, напротив, как можно более точные подражания крикам реальных животных использовались очень широко, причем именно либо в сигнальной функции (для призвания шаманских духов-помощников, имеющих соответствующий облик), либо для репрезентации их «прихода» на зов шамана.

«Символические» звукоподражания, по наблюдениям Ю. И. Шейкина, похожи на оригинал, но несколько отличаются от него, передавая лишь общее звуковое впечатление. Они могут воспроизводиться либо с обычной речевой интонацией (это так называемые «образные слова», фонетически передающие это впечатление), либо мелодически интонироваться и разрастаться в особые звукоподражательные напевы. Последние исполняются для развлечения, используются в играх (например, игры в кабана или в медведя), в обрядах, а в повествовательных фольклорных текстах маркируют прямую речь персонажа в качестве звукоподражательного рефреновогласа. В другом месте Шейкин отмечает, что звукоподражания, «аккультурированные в фольклорной практике, с акустической точки зрения содержат изменения как в звуковысотном, так и в ритмическом отношениях», они «колеблются от иконической точности до неузнаваемой модификации в зависимости от того культурного смысла, который вкладывается в эти имитации»<sup>21</sup>.

Сходным образом обстоит дело и со знаменитым горловым пением на вдох и выдох у чукчей (*пичъэйн 'ен*), коряков (*кариг 'айн 'этык*) и ряда других сибирских народов, передающим впечатление от хорканья оленей, криков чайки или звуков, издаваемых нерпой, моржом, тюленем<sup>22</sup>. У долган подобное звукоподражание, переросшее из знака-икона в знак-символ, называлось «пением спиной»; оно требовало для своего исполнения специалистов: «при этом поющие (если так можно их назвать) производят горловые звуки, напоминающие хорканье оленя»<sup>23</sup>. У эвенков Якутии, напротив, звукоподражание

---

<sup>21</sup> Там же: 16, 18.

<sup>22</sup> Вдовин 1973: 39; жорницкая 1983: 73.

<sup>23</sup> попов 1937: 20.

оленим (*энтэвун*) использовалось для их подманивания весной, т. е. сохранило сугубо утилитарную пастушескую функцию<sup>24</sup>.

Нет сомнений, что для генезиса музыкального фольклора (в том числе и для формирования различных типов интонирования, столь существенных для сибирских фольклорных традиций) имитации звуков сыграли гораздо более существенную роль, чем звукоподражания для формирования языка. Впрочем, образные, или изобразительные (ономатопэтические) слова, которые упоминались выше, составляют достаточно обширный пласт общеязыковой лексики в финно-угорских, тунгусо-маньчжурских и других языках народов Сибири, а в изобразительной системе повествовательного фольклора им принадлежит весьма важная роль.

Например, в нанайских сказках образные слова широко используются для выделения речи героев: «в одних случаях они подражают каким-либо звукам (например, слова „сикояко“, „ганиоки“ условно передают звуки плача, всхлипований героев, „чэконг“ — плеск весел, „чин-чин-чирулдэ“ — чириканье синички), в других случаях изображают движения (слова „кумбизк кэюкэ“ передают покачивающуюся походку девушки, идущей искать своего любимого). Эти слова делают конкретным, наглядным образ каждого персонажа ... несут определенный художественный смысл и, кроме того, играют важную роль в формообразовании песен, завершая каждую фразу в речи героев»<sup>25</sup>.

Пласт лексики в языках народов Амура, именуемый «образные слова», ярко демонстрирует путь, по которому идет движение от конкретного к концептуальному: акустические характеристики используются не только для передачи внешнего облика, но и для создания характерологического портрета фольклорного персонажа, а в качестве припевных слов его прямой речи они становятся аналогом его имени.

Однако обобщение на основе голоса-звука может быть еще более глубоким: звучащие объекты понимаются как «существа», обладающие жизнью («дыханием», «душой»<sup>26</sup>), а голос (мелодия, инструментальный наигрыш) — как материальная субстанция или самостоятельный персонаж.

---

<sup>24</sup> ШЕЙКИН 1988: 12.

<sup>25</sup> БУЛГАКОВА 1983: 4—5.

<sup>26</sup> См. проанализированный Е. А. Алексеенко круг слов с корневой морфемой *ил' / ир* у кетов, долган, якутов и восточных хантов, образующих единый комплекс значений, связанных с 'пением', 'дыханием' и 'земной жизнью' (АЛЕКСЕЕНКО 1984: 67—73).

Так, у энцев существует представление, что не только каждый человек, но и животное и даже предмет имеют «свой» напев (*барэ*)<sup>27</sup>. Интересно в этом отношении свадебное благопожелание юкагиров, в котором певец обращается сначала к молодоженам, затем к духам окружающей местности, а в финале даже ко всей природе, но не безличной, а живой и звучащей: «Разные голосистые удачи, разные голосистые имеющие крылья существа, разные стучащие, шумящие растения, вам всем радость даю...»<sup>28</sup>.

Итак, семиотизация звука в условиях устной культуры ведет к тому, что звукоподражания и голоса природного мира семиотизируются и начинают функционировать (расцениваются и отчасти осознаются) как 1) обозначения природных объектов и их видовых различий; 2) концепт, означающий «жизнь, живое существо», и, наконец, 3) выражение намерения и способ управлять поведением «другого».

Та же структура семиотических функций — денотировать (обозначать), концептировать (означать) и регулировать (выражать) — реконструируется и для поверий, связанных с голосом человека.

Выше говорилось, что звуковой код широко использовался как способ описать различия в мире природы. Но тот же принцип использовался и для различения людей внутри человеческого коллектива. Речь в первую очередь идет о традиции так называемых «личных песен» или, точнее было бы сказать, «личных напевов», зафиксированных у чукчей, коряков, кетов, нганасан и других народов Сибири.

Это особый жанр песенной лирики, в котором стабильным является напев, своего рода лейтмотив того, кому песня принадлежит. На такой «личный», или «персональный» мотив, сочиненный или полученный в подарок от родителей, перешедший по наследству и т. д., импровизировались слова соответственно случаю, например во время ухаживания. Чаще, однако, такие песни исполнялись не для слушателей, а для собственного удовольствия, например во время шитья или какой-нибудь другой работы<sup>29</sup>.

Одной из существенных черт этих напевов является их установка на индивидуальное вокальное самовыражение и избегание похоже-

---

<sup>27</sup> ШЕЙКИН 1996: 26.

<sup>28</sup> КРЕЙНОВИЧ 1972: 83.

<sup>29</sup> Как заметила одна из наших информанток, красивый орнамент может получиться только в том случае, если во время его изготовления она поет «свою» песню.

сти на чужие голоса. Иными словами, они функционируют в культуре в качестве своего рода звукового «автопортрета» конкретного лица, служат средством выражения его духовной неповторимости, индивидуальности.

В этнографической литературе уже отмечалось, что архаическое сознание рассматривает голос человека в ряду таких характеристик, как имя, образ, душа<sup>30</sup>. Если под ними понимать различные обозначения «психосоматической целостности индивида»<sup>31</sup>, то, несомненно, личная песня — как форма «самовыражения» людей традиционного общества — служит своего рода музыкальной эмблемой человека, его самости.

Отсюда становится понятным, почему внутри устной культуры с личным напевом был связан ряд симптоматичных запретов. Так, у нганасан принадлежность напева определенному лицу очень активно и остро воспринималась и ревниво охранялась. Считалось, что «эта мелодия составляла такую же принадлежность человека, как его мысли, его дыхание, одежда и т. п. Человек, запевший не свою мелодию, мог ожидать наказания от ее владельца. Такие „передразнивания“ вызывали серьезный активный протест еще в 1960-е гг., особенно когда молодые нганасаны пытались повторять мелодии стариков. Подобное отношение к передразниванию мотива объясняется тем, что пропевший ее, как полагали, забирает часть самого сокровенного, часть самого человека: его самовыражения, его мыслей. Повторяющий чужой мотив может вложить в него свое содержание, не только словесное, но и мысленное, изменить окраску звучания и т. д. Большое значение имеет и то, что она звучит „не своим голосом“, а это путает мысли, вредит подлинному владельцу. Тот, кто повторяет чужую песню, „ворует ум (корса)“ владельца»<sup>32</sup>. Личная мелодия «представляет собой то, что создано мыслью человека, относится к внутренней его части. Произнесенная или пропетая, искаженная другим человеком, песня-образ тут же „уходит“ в пространство ... не материализуясь в твердом теле, как в скульптуре, ее не удержать, не закрепить. Поющего чужую песню старики с полным основанием называли чрезвычайно презрительным, носящим статус

---

<sup>30</sup> САГАЛАЕВ, ОКТЯБЬСКАЯ 1990: 145.

<sup>31</sup> Ср. М. Мосс: «не было никогда человеческого существа, которое не обладало бы ощущением не только своего тела, но также и своей духовной и телесной индивидуальности одновременно» (МОСС 1996: 266). Ср. также понятие «я-концепции» в социальной психологии.

<sup>32</sup> ГРАЧЕВА 1983: 56.

ругательства самого низкого сорта словом „вор“. Нанести вред человеку можно через его песню»<sup>33</sup>.

Таким образом, по мнению Г. Н. Грачевой, дело здесь в том, что напев, «голос» — это неотъемлемая часть, жизненная сущность («душа») индивида. И потому исполняя чужую мелодию, задевают за живое, тревожат, окликают без нужды. К этому можно добавить, что представления, связанные с личными, или персональными, песнями, во многом обусловлены уже рассмотренными выше семиотическими функциями: в качестве акустических сигналов, эмблем или лейтмотивов они служат (наряду, например, с одеждой) одним из планов выражения индивида и его индивидуального статуса (имени), а планом содержания этого знака оказываются значения разной степени абстрактности — от какой-либо конкретной эмоции до концепта «душа».

Та же тесная связь между напевом и его владельцем прослеживается и у чукчей. Во время экспедиции на Чукотку мне был рассказан такой случай. Активисты местного клуба, спровоцированные чиновниками Минкультулы на «собрание и пропаганду фольклора», записали в тундре на магнитофон образцы *чиниткин куликууль*, а затем через клубный репродуктор стали «пропагандировать» их в поселке. Среди образцов оказалась и песня одной умершей старушки. Носители традиции, в отличие от «методистов по фольклору», безошибочно идентифицировали напев: возмущенные кощунством и напуганные возможными последствиями, они собрались у клуба и потребовали немедленно прекратить трансляцию.

В том, насколько изощрена память носителей устной культуры, насколько долго и точно они помнят, чьи песни они исполняют (не только «личные», но и другие, вошедшие в их репертуар), не раз приходилось убеждаться во время полевой работы. Во время экспедиции в Якутию в 1980 г. от бывшего *кутуруксута* (ассистента) шаманов М. Я. Иванова мы с коллегами записывали на магнитофон призывания духов-помощников, принадлежавших умершему шаману Павлову, которому наш информант помогал в молодости, а утром к нам пришел сын Павлова — сам уже старик — и сказал, что «слышал вчера песни отца».

Сходные наблюдения имеются и в этнографической литературе. В основном это касается шаманских песнопений. У чукчей «каждый шаман имеет несколько собственных напевов, хорошо известных всем присутствующим. Если на празднике кто-нибудь споет один из

---

<sup>33</sup> Там же.

таких напевов, то слушатели тотчас же узнают его и говорят, что этот человек поет напев такого-то шамана»<sup>34</sup>. Во время шаманских сеансов исполнение таких напевов было призвано изобразить «приход» умерших родственников шамана в качестве его духов-помощников. Собравшиеся на камлание зрители легко узнавали, «чьи» они. Так, по наблюдению Прокофьевой, селькупы, присутствующие на камлании, «часто в песнях шамана-внука... узнавали дедовские напевы», а само овладение навыками шаманского пения считалось критерием зрелости начинающего шамана, его готовности к получению тех или иных атрибутов облачения<sup>35</sup>.

С личными песнями был связан еще один обычай: по данным музыковеда-фольклориста И. А. Богданова (Бродского), первую личную песню человек получает, еще будучи ребенком, в подарок от матери или отца, в пору совершеннолетия сочиняет личную песню уже сам, а в предчувствии смерти исполняет иногда похоронную личную песню — своего рода «реквием» самому себе<sup>36</sup>. Здесь, таким образом, мы имеем дело со сменой личных напевов при переходе от детского возраста к совершеннолетию и старости, т. е. при изменении социального статуса человека; напев таких песен выполняет роль своего рода знака гражданского состояния, являясь как бы его акустической «метрикой», «паспортом» или «удостоверением личности».

Однако личные песни как знаки социального статуса индивида сопряжены с еще одной важной особенностью: они обычно складываются исполнителями в рамках стилистических норм, характерных для его родовой, семейной или территориальной группы<sup>37</sup>, т. е. могут выступать как своего рода музыкальные обозначения «фамилии» или «прописки».

Маркируя родовую или семейную принадлежность индивида, родовые или локальные мелодии, в свою очередь, сами в ряде случаев оказывались музыкальными знаками-эмблемами в условиях коммуникации с представителями других подразделений.

Например, В. И. Чернецов сообщает, что у манси во время медвежьего праздника, в котором участвовали члены разных территориальных групп, исполнялись особые песни и наигрыши, обозначающие местность или род, к которому принадлежали эти группы<sup>38</sup>. По

---

<sup>34</sup> БОГОРАЗ 1939: 120.

<sup>35</sup> ПРОКОФЬЕВА 1949: 337.

<sup>36</sup> См. БРОДСКИЙ 1976: 246—248.

<sup>37</sup> ШЕЙКИН 1996: 12.

<sup>38</sup> ЧЕРНЕЦОВ 1971: 110.

материалам И. Н. Гемуева и А. М. Сагалаева, в мансийском поселке Ломбовож в начале августа собирались мужчины, женщины и дети из разных селений на реках Ляпин, Северная Сосьва, Обь, «в течение недели устраивали гонки на лодках (манс. *каснэ хан*). Каждое селение выставляло свою команду (12 чел.) со специально к этому случаю изготовленной лодкой. Кроме 10 гребцов, сидевших попарно и работавших каждый одним веслом, в лодке сидели рулевой (на корме) и музыкант с сангултапом (на носу). Во время гонки каждый музыкант играл свою ритмическую мелодию и тем самым задавал темп гребле»<sup>39</sup>. Более подробно информацию о мансийских и хантыйских наигрышах дает Ю. И. Шейкин. По его данным, каждый музыкант, принимавший участие в лодочных гонках, исполнял типичную для соответствующих локальных групп мелодию, а «маршрут гонок пролегал среди культовых мест, и музыка каждой лодки репрезентировала жителей разных сел перед божеством»<sup>40</sup>.

Это соображение представляется вполне обоснованным, поскольку в репертуаре мансийских и хантыйских народных музыкантов он обнаружил (описал и нотировал) многочисленную группу наигрышей, мелодии которых маркируют определенную территориальную (локальную) группу населения. Таковы мансийские «Мелодия танца обских девушек» (*Ас ати йикв тан*), «Мелодия танца девушек из поселка Ялпуса» (*Ялпус агит йикв тан*), «Мелодия девушек из Пастыра» (*Пастыр агит тан*), «Мелодия мужского танца из Тапсуя» (*Тапис хум тан*).

По поводу подобного рода родовых или семейных мелодий, которыми встречают членов соответствующих групп на праздниках, Вяч. Вс. Иванов в связи с работой Эйзенштейна над постановкой «Валькирий» Вагнера писал, что Эйзенштейн усмотрел в них аналогию с национальными гимнами или с сигналами фанфар при появлении того или иного исполнителя социальной функции. В еще большей степени, по его мнению, подобным же аналогом могут служить позывные радиостанций, «выступающих как „индивид“ в кибернетическом смысле, т. е. как сложно организованная система, сама входящая в систему общения»<sup>41</sup>.

Последнее сближение представляется наиболее удачным, так как оно высвечивает еще одну кардинальную особенность, возникающую в культовых системах различных этносов. У обских угров она

---

<sup>39</sup> ГЕМУЕВ, САГАЛАЕВ 1986: 85—87.

<sup>40</sup> ШЕЙКИН 1990: 8—9.

<sup>41</sup> ИВАНОВ 1976: 90—91.



проявляется в том, что отдельные территориальные группы населения имели так называемых «локальных духов-покровителей» (*пуныхов*), которые, с одной стороны, моделировали соответствующую группу, а с другой, в качестве «сыновей» или «внуков» верховного бога Торума образовывали пантеон в его иерархических членениях.

Музыковедам-фольклористам и этнографам удалось записать мелодии таких локальных духов. «У ляпинских манси до сих пор бытуют мелодии, посвященные некоторым персонажам их пантеона и фольклора. Так, были записаны мелодии, посвященные Хонт-Торуму, Йибы-ойке и Пайпын-ойке. В прошлом их исполняли на сангултапе при посещении святилища. Мелодии, являющиеся своеобразными музыкальными портретами перечисленных духов-покровителей, должны были привлекать внимание последних. Таким образом, они выполняли ту же функцию, что и песни-призывания»<sup>42</sup>.

Думается, однако, что соотношение знаковых функций здесь сложнее. По материалам фольклористов-музыковедов Е. В. Гиппиуса и Ю. И. Шейкина<sup>43</sup>, наигрыши на *сангултапе* (*санквълтап*, *сангультап*) были приурочены в основном к медвежьим праздникам. Так, у манси Шейкиным был записан наигрыш, названный информантом (Г. Н. Сайнахов) «мелодией Бога войны» (Хонт-Торум ойка тан)<sup>44</sup>, который почитался на р. Ляпин в качестве сына Ай-ас-Торума и внука Нуми-Торум. Другой наигрыш именовался «мелодией крылатого старика» (*Товлэн ойка тан*) — фамильного духа-покровителя Ярких, святилище которого располагается на берегу Оби выше с. Верхние Нарыкары<sup>45</sup>. Он исполнялся во время медвежьего праздника и сопровождал танец, в котором исполнитель подражает взмахиванию крыльев и затем улетает<sup>46</sup>. По наблюдению Е. В. Гиппиуса, мелодия «Танца предка пелымских манси» (*Полум Торум тан*) репрезентирует этого духа, а по своим музыкальным характеристикам представляет собой «локальный» наигрыш соответствующей группы<sup>47</sup>.

Итак, в медвежьем празднике обских угров хорошо прослеживается, как «голос духа» (песня или инструментальный наигрыш) становится формой иерофании предка-покровителя и служит способом установления контакта между ним и его живыми потомками. При

<sup>42</sup> ГЕМУЕВ, САГАЛАЕВ 1986: 68.

<sup>43</sup> ГИППИУС 1988; ШЕЙКИН 1990.

<sup>44</sup> ШЕЙКИН 1990: 10.

<sup>45</sup> Там же: 14.

<sup>46</sup> ЧЕРНЕЦОВ 1987: 232.

<sup>47</sup> ГИППИУС 1988: 165.

этом классификация и дистрибуция социальных подразделений с помощью родовых (территориальных) напевов не противоречат, как отмечалось выше, принципу единичности, конкретности и индивидуализированности: родовые напевы одновременно могут репрезентировать и группу, и голос предка этого подразделения (так, *луных-ойка* — это предок или дух-покровитель конкретной территориальной группы, моделирующий ее в персонологическом коде; ср. выше: Вяч. Вс. Иванов об «индивиде» в кибернетическом смысле слова).

К этому надо добавить, что все песни и сценки, исполняемые во время медвежьего праздника, разворачиваются «перед лицом» медведя, в честь которого этот праздник и совершается (причем буквально «перед лицом»: шкура медведя с головой и лапами находится в центре, и все происходит перед ней).

Показательно, что эта точка зрения оказывается актуальной для носителей традиции до сих пор: в августе 1991 года во время семинара по визуальной антропологии в хантыйском поселке Казым один из его участников, сравнительно молодой хант, увлеченный изучением своего фольклора, сказал, что ему хотелось бы снять на пленку одну из песен медвежьего праздника, в которой описывается дорога, по которой дух реки Пелым (Полум-ойка, Полум-Торум, Топал-ойка) приходит на праздник. Все упоминаемые в этой песне места он хорошо знал из своего личного опыта и теперь намеревался пройти по ним с видеокамерой. Неожиданно он присел на корточки и сказал, что снимать эту песню надо из этого положения, поскольку все, что в ней описывается, видит сам медведь.

Если, далее, сопоставить этот факт с особенностями исполнения так называемых «медвежьих песен» от 1-го лица, объяснить это просто случайностью или «художественной особенностью» не удастся. Эти «медвежьи песни» по своему содержанию являются мифами о небесном происхождении медведя и о встречах медведя с знаменитыми охотниками прошлого, т. е. имеют сюжетную организацию, но описывают все события небесной ссоры и спуск медведя на землю с точки зрения самого героя — медведя.

Обратимся теперь к повествовательному фольклору Сибири. При анализе текстов, имеющих сюжетную организацию (например, таких, как «поющая богатырская сказка», по терминологии В. М. Жирмунского), обычно рассматривается лишь вербальная их сторона, а тот факт, что эти песни поются, рассматривается просто как их «художественная особенность», связанная то ли с мнемотехникой и формульностью, то ли с изысками отдельных фольклорных традиций. Сибирский материал позволяет, как кажется, установить ряд

переходных форм, в которых обрядовая ситуация иерофании плавно переходит в собственно фольклорное исполнительство.

Изучая эпические традиции Сибири, полезно иметь в виду весь рассмотренный выше комплекс представлений, связанных с голосом и изображающими его мелодиями. Формы реализации обнаруженных в них семиотических функций, возможно, позволят лучше понять особенности повествовательной техники от 1-го лица или от 1-го и 3-го лица, использовавшейся практически во всех сибирских эпических традициях.

Известно, что многие эпические произведения в этом регионе исполнялись посредством пения или, что тем более примечательно, в смешанной — речитативно-песенной форме. В последнем случае песней передается именно прямая речь персонажей. Обычно напевы этих монологов имеют формульный характер, т. е. представляют собой «лейтмотивы». Мелодическая структура таких персонифицированных мелодий-лейтмотивов задается иногда особыми запевными словами-возгласами.

По поводу использования этого приема в эвенкийских *нимигаках* Г. М. Василевич замечает: «в некоторых случаях можно установить, что постоянное слово запева прежде было именем героя или названием его рода, а возможно, и племени». Например, заев-припев «Орель-орель» она сближает с названием рода Орельский на Амгуни, «Дэвэдареко» и «Кидани» или «Кедайкенен» сопоставляет с названиями родов Деведарский и Кидарский, зафиксированными у восточных тунгусов XVII в., «Кимо-Кимо-Кимоко» — с названием родов Кима (эвенки) и Кимонко (удэ), заев «Ваку-ваку» — с названием рода Вакувагир непских эвенков<sup>48</sup>.

Выше уже говорилось, что шаманские напевы часто обозначали для натренированного уха носителей устной традиции «голос» того предка, от которого шаман унаследовал свой дар. Осуществленный Б. М. Добровольским анализ напевов, на которые исполнялись монологи персонажей в *нимнгакане* о Кодакчоне, показал, что эти напевы «являются некими родовыми музыкальными иероглифами, несомненно очень древнего происхождения»<sup>49</sup>. Правда, в современных записях эвенкийских поющих сказаний, повествующих о герое-богатыре среднего мира, осознание родственных или ритуальных связей между героями и слушателями практически утрачено. Дистрибуция напевов маркирует более крупные объединения персо-

<sup>48</sup> ВАСИЛЕВИЧ 1966: 13.

<sup>49</sup> ДОБРОВольский 1966: 385.

нажей скорее в соответствии с их социальными характеристиками, чем собственно с родовой принадлежностью. Так, в сказании о Кодакчоне напев одной и той же формулы характеризует: 1) родителей, чьи дети вступают в брак; 2) мужчин одного рода, связанных кровными узами, в том числе героя и его коня; 3) и 4) темы женщин разных родов и 5) тему врага<sup>50</sup>.

Развитие этой тенденции подтвердило и недавно осуществленное детальное изучение мелодики эвенкийских сказаний<sup>51</sup>: напевы маркируют наиболее важные сюжетные ситуации, а их стилистика коррелирует с устойчивыми группами персонажей. В еще более отчетливом виде этот принцип проявляется в якутских *олонхо*, где монологи действующих лиц передаются пением, а дистрибуция песенных стилей увязана с разделением персонажей на обитателей верхнего, среднего и нижнего миров<sup>52</sup>.

Более отчетливо связь песенной формы исполнения повествовательных текстов со стремлением преодолеть временную дистанцию между предками и живущим поколением прослеживается в угросамодийских традициях и у саамов. Здесь существует особое отношение к самому «песенному коду» (по терминологии венгерской фольклористики Е. Шмидт), который используется при исполнении наиболее сакральных мифов и мифологических сказаний.

Саамы, например, терминологически выделяли в своем фольклоре мифы *ловта*, которые имели песенную форму и противопоставлялись прозаическим сказкам *майнс*. Вторые считались «легким» жанром, их можно было рассказывать, как кому нравится. При исполнении же *ловта* сказитель был очень строг к каждому своему слову. В. В. Чарнолуский, отметивший эту особенность, приводит высказывание одного из мастеров-сказочников о *ловта*: «Давняя, досельного времени сказка (...) Теми словами, как старики наши сказывали, тем словами сказать хочется. А могу-то я тебе говорить только моими словами. И слова эти — мои слова, моя речь, а не точное слово прадедов. Они песней пели, в лад каждое слово пели. Мои же слова рождаются тесно. Говорю тебе как сказку, а не сказка оно — это истинная быль, дедами наших дедов петая»<sup>53</sup>. Здесь песенный код с его канонизированной формой осознается как «слова прадедов», способные наиболее точно и достоверно сохранить и передать сведения о событиях мифологического прошлого.

---

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> АЙЗЕНШТАДТ, ШЕЙКИН 1990: 89—124.

<sup>52</sup> РЕШЕТНИКОВА 1993.

<sup>53</sup> ЧАРНОЛУСКИЙ 1962: 17—18.

У хантов термин *ар* означает не только 'петь', 'песня', но и включает в качестве семантической составляющей показатель 'древний', 'старинный', 'легендарный'. По данным Н. В. Лукиной, своих предков ханты называют *ар-ях* ('песни-народ'); по отношению к давно сделанной вещи они могли употребить формулу «сделана песенным человеком»<sup>54</sup>. Можно предположить, что здесь имеются в виду те, о ком поется в сказании (показательно, что мифологическое время называлось у манси *эрыг й'ис* — букв. 'песенное время'<sup>55</sup>).

Глубинная установка на то, что за мифологическим текстом стоит фигура предка, что это «его слова», выражается чаще всего именно через «голос». Редкий пример, где вместо него открыто фигурирует имя такого персонажа, — кетские тексты о Дохе, которые, по утверждению Анучина (впрочем, документально не подтвержденному), заканчивались формулой: «Так Дох говорил».

Замечу, что Дох — предок одного из двух родовых подразделений (*кентан*), и каждый кет этой группы отлично знал свою родословную от себя лично до него (вопрос об истинности этого знания — дело другое, хотя наблюдения над родословными показывают, что цепочка из 5—6 поколений обычно абсолютно достоверна). О Дохе существует множество легенд, в которых приведенная формула отсутствует, что, разумеется, никоим образом не снижает авторитетности ни самой фигуры Доха, ни этих текстов. Наконец, хотя Дох не фигурирует в обрядовых церемониях, т. е. не входит непосредственно в пантеон духов, он занимает в системе кетских верований совершенно особое место, так как именно ему суждено воскреснуть в будущем. Не удивительно поэтому, что тексты с формулой «Так Дох говорил» могли восприниматься как его прямые наставления.

У айнов, находящихся на периферии Сибирского региона, но, судя по последним исследованиям А. Б. Сневаковского, имевших достаточно древние связи с народами тунгусо-маньчжурской, а возможно, и уральской языковой семьи<sup>56</sup>, подобного рода повествования-поучения назывались *упаськума*. В этих рассказах о происхождении богов, тех или иных верований и обрядов повествование ведется от первого лица, и только в конце обычно указывается имя автора. По словам старухи-рассказчицы, среди айнов до сих пор есть дома, которые считают себя потомками героев исполненного ею *упаськума* и ведут свой

<sup>54</sup> Лукина 1990: 32.

<sup>55</sup> Соколова 1987: 124.

<sup>56</sup> Сневаковский 1988.

род от упомянутых в нем звезд<sup>57</sup>. Другой жанр айнского фольклора — *ойна*, большинство которых, как считается, идет от самого Аэойнакamuи — культурного героя и просветителя айнов, являющегося основоположником всех айнских верований и всего уклада их жизни. Здесь можно вспомнить, что практически все повествовательные жанры айнского фольклора излагаются от 1-го лица, причем его «голос» передается при помощи запевных слов-возгласов, аналогичных описанным выше эвенкийским запевам-припевам, большинство которых имеет характер звукоподражаний или образных слов, передающих звукоподражания в обобщенной форме.

Вернемся, однако, в собственно сибирский регион. Здесь тоже достаточно часто встречаются эпические формы, целиком построенные на повествовании от 1-го лица. Помимо уже упоминавшихся «медвежьих песен», повествующих о спуске небесным богом Торумом своего сына (или дочери) в облике медведя на землю, многие хантыйские героические сказания о богатырях (также считающихся «детьми» Торума) исполняются от 1-го лица. У ненцев зафиксировано сразу три эпических жанра, в которых повествование ведется от первого лица — *сюдбабц*, *ярабц* и *хынабц*. О последних стало известно совсем недавно из работы Е. Т. Пушкаревой (в печати).

Возникает несколько странная ситуация: фигура эпического певца как бы вытесняется самим героем: он «видит», «слышит», «наблюдает» события, которые происходят с ним или вокруг него, и сам же (устаи сказителя) рассказывает о них.

При этом появляются поразительные детали: если по ходу сюжета герой-повествователь не видит того, чью прямую речь он воспроизводит, он, как правило, включает специальные оговорки типа «кажется», «я думаю, такой-то сказал», «чей-то голос произнес то-то» и т. д.

Такая прикрепленность повествования к точке зрения персонажа в ненецкой эпической традиции (ср. отношение дополнительной дистрибуции с героичностью волшебной сказки) приводит к тому, что варьирование текста может идти по линии смены героя-повествователя. Так, З. Н. Куприянова опубликовала несколько вариантов эпической песни *сюдбабц* «Сын Хозяина Ябта Сая» о судьбе мальчика, оставшегося в живых после межродового столкновения. В одном из них повествование ведется от лица его сестры, в другом — от лица *вада-сюдбабц* («слова-песни») и, наконец, от лица самого героя<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> НЕВСКИЙ 1972: 20.

<sup>58</sup> КУПРИЯНОВА 1965.

Итак, архаические традиции с удивительным постоянством стремятся тем или иным способом обозначить лицо, стоящее за текстом. Напев или сама звучащая речь оказывается «голосом» персонажа, который находится внутри эпического повествования: жалуется, негодует, собирается на бой, однако при этом она существует еще и в момент самого сказывания, синхронно с ним, «здесь и сейчас».

Если же повествование ведет не сам участник событий (герой или другой персонаж), то между ним и сказителем возникает некая третья фигура — «транслятор-посредник». Ее появление можно связать с тем, что в условиях устного рассказывания сказительское слово тоже звучит, оно в свою очередь также может восприниматься как «голос». Именно в этом случае, как кажется, возникает особый персонаж, наиболее явно представленный в самодийских фольклорных традициях. Так, у ненцев в канве самого произведения присутствует творческое «слово-повествователь» или «слово-песня» (*сюд-бабц, мынико, лаханано, хынабц*), которое то спускается по дымовому отверстию в чум, где живут герои, и рассказывает о том, что в нем происходит, то несется по ветру следом за ними, перелетает к их врагам и т. д. Аналогичный персонаж, который переходит с места на место и от имени которого ведется своего рода «репортаж» с места событий, существует и в фольклоре нганасан, энцев, селькупов (*дъёре* — «весть-слово»).

Вышеизложенные наблюдения объясняют, как кажется, почему в ряде традиций считается, что «призывание» певца-сказителя осуществляет сам эпический герой: в качестве «автора», «владельца» или даже «демиурга», в полном смысле слова сотворившего все то, о чем повествуется в эпосе, он наделяет избранника возможностью и одновременно обязанностью петь о себе.

Возможно, что именно представления о «голосе» как репрезентации того или иного лица породили и представления о том, что исполнение фольклорного нарратива эквивалентно обряду, т. е. позволяет установить непосредственный контакт с миром духов. Текст, в том числе сюжетно организованный, внешне не адресованный (в отличие от обрядовых жанров, всегда обращенных к тому или иному духу), — звучит. Иными словами, поскольку реальность звучания обеспечивает «присутствие» (и событий, и персонажей, в них участвующих), постольку реально и достоверно и все, о чем повествует сказитель.

При этом, в свою очередь, между слушателями и событиями рассказа устанавливается отношение сопричастия, соучастия. Приведу в этой связи фрагмент наблюдения тонкого знатока хантыйского

фольклора Е. Шмидт, касающийся исполнения эпических песен у хантов: «Словесное действие почти полностью растворяет в себе действительность, и в результате создается впечатление, будто певец превратился в персонаж, от имени которого он поет (точнее, тот вселился в него). Вероятно, отсюда и форма пения от первого лица. Одновременно создается ощущение, будто давно прошедшие события происходят заново, певец уносит слушателей в давние эпохи, „создавая“ их своим пением. Продолжительное пение отключает и певца и публику от реальности. Очнувшись, они чувствуют себя так, будто и они, и весь миропорядок рождены заново, т. е. происходит нечто вроде катарсиса»<sup>59</sup>.

Таков эффект основанной на голосе устной традиции, порождающей такие ее феномены, как иерофания (не только духов и божеств, но и прошлого, о котором повествуется), ощущение тесной (и даже кровной) с ним связи, своего рода реинкарнации, возвращения мифа (ср. Элиаде).

### Литература

- АЙЗЕНШТАДТ, ШЕЙКИН 1990 — *Айзенштадт А. М., Шейкин Ю. И.* Музыка эвенкийских сказаний // Эвенкийские героические сказания. Новосибирск, 1990. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
- АЛЕКСЕЕВ 1995 — *Алексеев Э. Е.* Прагматическое, игровое, ритуальное в звукоподражаниях народов Севера Сибири // Голос и ритуал: Материалы конференции. Май 1995 г. / Фольклорная комиссия Союза композиторов России; Гос. ин-т искусствознания. М., 1995. С. 33—35.
- АЛЕКСЕЕНКО 1984 — *Алексеев Е. А.* Этнокультурные аспекты изучения шаманства у кетов // Этнокультурные контакты народов Сибири. Л., 1984.
- БОГОРАЗ 1939 — *Богораз В. Г.* Чукчи. Ч. 2. Л., 1939.
- БРОДСКИЙ 1976 — *Бродский И.* К изучению музыки народов Севера РСФСР // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 29. М., 1976.
- БУЛГАКОВА 1983 — *Булгакова Т. Д.* От составителя // Нанайские напевы / Запись, пер., нотировка, сост. и коммент. Т. Д. Булгаковой. Хабаровск, 1983.
- ВАСИЛЕВИЧ 1966 — *Василевич Г. М.* Введение // Исторический фольклор эвенков: Сказания и предания / Запись текстов, пер. и коммент. Г. М. Василевич. М.; Л., 1966.

<sup>59</sup> Цит. по: ЛУКИНА 1990: 38.



- ВДОВИН 1973 — *Вдовин И. С.* Очерки этнической истории коряков. Л., 1967.
- ГЕМУЕВ, САГАЛАЕВ 1986 — *Гемуев И. Н., Сагалаев А. М.* Религия народа манси: Культурные места XIX — начала XX в. Новосибирск, 1986.
- ГИШИИУС 1988 — *Гиппиус Е. В.* Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М., 1988.
- ГРАЧЕВА 1983 — *Грачева Г. Н.* Традиционное мировоззрение охотников Таймыра (на материалах нганасан XIX — начала XX в.). Л., 1983.
- ДОБРОВОЛЬСКИЙ 1966 — *Добровольский Б. М.* Напевы сказания о Кодакчоне // Исторический фольклор эвенков: Сказания и предания / Запись текстов, пер. и коммент. Г. М. Василевич. М.; Л., 1966.
- ЖОРНИЦКАЯ 1983 — *Жорницкая М. Я.* Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М., 1983.
- ИВАНОВ 1976 — *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
- КОСАРЕВ 1984 — *Косарев М. Ф.* Западная Сибирь в древности. М., 1984.
- КРЕЙНОВИЧ 1972 — *Крейнович Е. А.* Из жизни тундренных юкагиров на рубеже XIX и XX вв. // Страны и народы Востока. Вып. 13. М., 1972.
- КРЕЙНОВИЧ 1973 — *Крейнович Е. А.* Нивхгу: Загадочные обитатели Сахалина и Амура. М., 1973.
- КУПРИЯНОВА 1965 — Эпические песни ненцев / Сост., авт. вступит. ст. и коммент. З. Н. Куприянова. М., 1965.
- ЛУКИНА 1990 — *Лукина Н. В.* Предисловие // Мифы, предания, сказки хантов и манси / Сост., предисл. и примеч. Н. В. Лукиной. М., 1990.
- МОСС 1996 — *Мосс М.* Общества. Обмен. Личность. М., 1996.
- НЕВСКИЙ 1972 — *Невский Н. А.* Айнский фольклор. М., 1972.
- ПОПОВ 1937 — *Попов А. А.* О жизни и устно-народном творчестве долган // Долганский фольклор. Л., 1937.
- ИОНОВ 1949 — *Попов А. А.* Материалы по религии якутов б. Вилюйского округа // Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. 11. М.; Л., 1949.
- ПОПОВА 1981 — Эвены Магаданской области. М., 1981.
- ПРОКОФЬЕВА 1949 — *Прокофьева Е. Д.* Костюм селькупского (остяко-самоедского) шамана // Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. 11. М.; Л., 1949.
- РЕШЕТНИКОВА 1993 — *Решетникова А. П.* Музыка якутских олонхо // Якутский героический эпос «Кыыс Дэбиллэй». Новосибирск, 1993.
- САГАЛАЕВ, ОКТЯБРЬСКАЯ 1990 — *Сагалаев А. М., Октябрьская И. В.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Знак и ритуал. Новосибирск, 1990.
- СОКОЛОВА 1987 — *Соколова З. П.* К происхождению обских угров и их фратрий (по данным фольклора) // Традиционные верования и быт народов Сибири. Новосибирск, 1987.

- СПЕВАКОВСКИЙ 1988 — *Спеваковский А. Б.* Духи, оборотни, демоны и божества айнов. М., 1988.
- ХУДЯКОВ 1969 — *Худяков И. А.* Краткое описание Верхоянского округа. Л., 1969.
- ЦИНЦИУС 1971 — *Цинциус В. И.* Воззрения негидальцев, связанные с охотничьим промыслом // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX — начале XX века. Л., 1971.
- ЧАРНОЛУСКИЙ 1962 — *Чарнолуский В. В.* О саамах и их сказках // Саамские сказки. М., 1962.
- ЧЕРНЕЦОВ 1971 — *Чернецов В. Н.* Наскальные изображения Урала // Свод археологических источников. Вып. В4—12(2). М., 1971.
- ЧЕРНЕЦОВ 1987 — *Чернецов В. Н.* Источники по этнографии Западной Сибири. Томск, 1987.
- ЧИСТОВ 1975 — *Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В. Я. Проппа (1895—1970). М., 1975.
- ШЕЙКИН 1983 — *Шейкин Ю. И.* Допесенное и песенное в фольклоре удэ // Народная песня: Проблемы изучения. Л., 1983.
- ШЕЙКИН 1988 — Актуальные проблемы музыкальной этнографии Северной Азии (вместо предисловия) // Музыкальная этнография Северной Азии. Вып. 10. Новосибирск, 1988.
- ШЕЙКИН 1990 — Инструментальная музыка Югры / Сост. Ю. И. Шейкин. Новосибирск, 1990.
- ШЕЙКИН 1996 — *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996.
- ШИБУТАНИ 1969 — *Шибутани Т.* Социальная психология. М., 1969.

Н. Б. Вахтин

## О значении звука в сказочном тексте<sup>1</sup>

Читая сказки, записанные с минимальной литературной обработкой, невольно обращаешь внимание на то, что на фоне богатства «зрительного ряда» необычайно слабо представлен «звуковой ряд». К примеру, на 100 страниц текста западно-полинезийских сказок обнаружено всего 11 контекстов, в которых вообще упомянут хоть какой-то звук. В текстах эскимосских сказок звуков несколько больше (порядка 100 контекстов на 400 страниц), но и здесь тексты «звучат» крайне скудно.

Контексты эксплицитного упоминания звука бывают двух типов: те, когда звучит человеческая речь («сказал», «спросил», «закричал»), и те, когда целью упоминания звука является сам звук («послышался шум, грохот, скрип, гул»). В первом случае акцент делается скорее на содержательной стороне (речь «звучит», но не это существенно)<sup>2</sup>, и такие контексты здесь не учитываются. Второй тип контекстов — когда звук (шум) упоминается как самостоятельный элемент — составляет материал данной работы.

Поддавляющее большинство контекстов, в которых упомянут звук, имеют общие признаки. Создается впечатление, что, если в тексте появляется эксплицитное упоминание какого-либо звука (шума), то практически всегда этот звук исходит из потустороннего мира, так или иначе связан с появлением или угрозой появления разного рода демонов и существ «из иного мира». Человеческие

---

<sup>1</sup> Статья написана на основе доклада, сделанного в сентябре 2000 года на конференции «Евразийское пространство: звук и слово» (Москва) на материале эскимосских сказок; см. публикацию тезисов в: ЕВРАЗИЙСКОЕ ПРОСТРАНСТВО 2000. Доклад был опубликован целиком: см. ВАХТИН 2001. Данная статья представляет собой расширенный и дополненный текст доклада.

<sup>2</sup> Иногда специально оговариваются звуки, издаваемые животными: ворон говорит «человеческим голосом» или, наоборот, человек кричит «позвериному», ср. примеры: Лиса ловит рыбу, вытаскивает, а рыба «как заплачет человеческим голосом!» (СЭ-43); Человек лег спать в тундре, проснулся — услышал крик: «Кук, кук, кук, кук, кук! Приоткрыл глаза, видит: сидят около него вороны и разговаривают человеческими голосами» (СЭ-69).

чувства — зрение и слух — явно ведут себя в этих контекстах по-разному: граница между этим и тем миром оказывается непроницаемой для зрения, но проницаемой для слуха.

Данная статья имеет целью проиллюстрировать это утверждение на материале нескольких сказочных сборников. Поскольку статья не претендует на сколько-нибудь полное освещение темы, а является, по сути дела, лишь заявкой на тему, то материал подобран более или менее случайно: контексты взяты преимущественно из нескольких сборников серии «Сказки и мифы народов Востока». Привлечены эскимосские тексты, тексты сказок индейцев северо-запада Северной Америки и тексты полинезийских сказок. Материал дается без каких-либо попыток сопоставления или сравнения текстов разных традиций, условно — как единый корпус. Все примеры приводятся в русском переводе; языковые особенности текстов не рассматриваются<sup>3</sup>.

Вот типичный контекст, в котором текст, до того беззвучный, неожиданно наполняется звуками:

Женщина с ребенком сидит на берегу и не знает, как попасть домой. «Там она от усталости задремала. *Вдруг слышит сквозь сон: вода заплескалась, песок зашуршал*, и говорит кто-то: — Эй, сидящая выше! Что ты здесь делаешь? — Женщина ответила: — Хочу я в Анытыкук уехать, да не знаю как! — Говорит ей *голос*: — Иди сюда и садись в нашу байдару! Мы сами анытыкугмитские, отвезем и тебя. — Села женщина с младенцем в байдару, *слышит, говорят* ей: — Закрой глаза! — Зажмурилась она. *Снова вода заплескалась*. Совсем мало времени прошло, опять говорят ей: Открой глаза, выходи! — Вышла женщина на сушу, видит: не Анытыкук это, а какая-то другая земля. Оглянулась на то место, где ее из байдары высадили, а байдары уже нет, только вдали касатки фонтаны пускают» (СЭ-179).

Аналогичный контекст из другого региона мира — Полинезии:

Две девушки поднимаются на небо, проникают в дом к небесным близнецам. Те соединены — срослись — спинами и слепы. Девушки

---

<sup>3</sup> Приводимые контексты — не цитаты, а пересказы, иногда с комментариями. Источники примеров даны кодовыми обозначениями: (СЭ-69), цифра обозначает номер страницы — см. список источников. Для текстов сиреникских эскимосов отсылка к примерам дана сокращением СирЭ-, за которым следует латинская буква, обозначающая собирателя, и номер предложения.

воруют у них ямс. Слепые близнецы догадываются, что кто-то крадет их еду, и решают сделать что-нибудь смешное, чтобы непрошенные гости рассмеялись и они бы *по смеху их обнаружили*. Они начинают гримасничать, девушки не выдерживают и *смеются, выдавая себя*. После чего предлагают близнецам сделать так, чтобы те могли видеть, близнецы прозревают и они живут мирно все вчетвером (СП-80).

В обоих контекстах есть несколько общих характерных черт. Во-первых, герои слышат звуки (плеск воды, шуршание песка, голос, смешок), но при этом не видят источник звука. В первом контексте героиня слышит звуки сквозь сон, то есть не видит подошедшую байдару; сочетания «сквозь сон», «закрой глаза», «зажмурившись» всячески подчеркивают это обстоятельство. Во втором случае существа, принадлежащие к иному миру, не видят посетителей из этого мира, и намеренно вынуждают их издать звук (рассмеяться), чтобы определить, где те находятся. Во-вторых, те, кого в конце концов удалось увидеть, в этом мире (в мире зрения) имеют не тот облик, который они имели «в мире звука»: едва только становится возможным зрительный контакт, чудеса прекращаются и объект из иного мира становится обычным, но другим объектом этого мира (байдара оказывается стаей касаток, слепые близнецы становятся «обыкновенными» мужьями девушек). Слепота, невозможность увидеть разделяет существ двух миров: через эту преграду проникает только звук.

Контексты типа «услышал голос (звук, шум), но никого не увидел» встречаются в сказках постоянно, ср.:

Ворон в обличии человека вошел и увидел женщину. Тут он заговорил. Женщина стала озиаться, *услышав голос*, но никого *не увидела* (СИ-27).

Герой идет и слышит, что кто-то *окликает* его. Он говорит: «Кто меня зовет? Я никого не вижу». Он тщательно осматривает берег, заросли, но никого не видит. Наконец он *услышал* откуда-то сверху *смешок*, *поднял голову и увидел*, что на пальме сидит человек (СП-135-136).

Солнце спускает своих детей на землю, чтобы они напали на людей Ольхи. Они спустились, и появился туман — это отец укрыл их от глаз врагов. Они начали строить укрепление. Люди Ольхи *слышали, что кто-то что-то строит, но ничего не видели*. Вождь людей Ольхи *услышал шум* и сказал: «Какой-то *странный шум*. *Что там шумит?*» Люди сначала ответили, что это просто птицы шумят, но

потом сказали: «Может быть это души людей, которых мы убили» (СИ-39).

Герой отправляется в путь, оказывается на острове, делает себе очки, ложится на землю, кладет очки рядом. «К вечеру *сплошной гул* к нему приблизился, хотя ничего *не видно*» ... «Уснул. Гул с противоположной стороны. Одни там говорят: «Давайте нападём на спящего». Другие говорят: «Вон глаза, не видите разве, *смотрят* они». «К полудню гул стал удаляться, каждый вечер постепенно удалялся, наконец совсем не слышно стало» (СЭ-83).

В последнем примере наличие очков — фиктивных глаз — оказывается препятствием к нападению духов на человека: если он их видит, они боятся на него нападать. Нападение возможно, только если нет зрительного контакта; извещает о нападении страшный «гул».

Звук, таким образом, является во многих случаях единственным каналом установления контакта между этим и тем миром. Существо из другого мира часто нельзя увидеть, но можно услышать; о происходящем в ином мире также сообщают звуки. Так, в одном тексте индейцев квакиутль подземная великанша Дзоноква утаскивает под землю мальчика, а родные пытаются его откопать: они знают, что он там, потому что *его плач слышится из-под земли*, то приближаясь, то отдаляясь (СИ-239).

Появление существ из иного мира каждый раз сопровождается звуком: звук является сигналом того, что граница между мирами нарушена или что ей грозит нарушение:

Рос мальчик. «Вот как-то проснулись утром, поели. Снаружи, *слышно, ветер* потянул. Вышел отец — ветер с суши дует, море белыми барашками подернулось» — и дальше отец, воспользовавшись плохой погодой, отправляет сына в море, чтобы погубить его. Мальчика выносит на незнакомый берег, он сидит, привязанный к каяку. «Долго он так без движения сидел, все *слушал*, не идет ли кто. Вдруг чей-то *голос услышал* и подумал: „Кто это, интересно? *Убьет меня, наверное, и съест*“. А снаружи *шаги* все быстрее приближаются, и *голоса* все слышнее. Разобрал мальчик — две женщины идут». Мальчик попадает в землянку к нашедшим его женщинам и живет с ними. Женщины каждый день уходят на охоту, добывают разных зверей. «Вот однажды долго их не было, дольше, чем всегда. Вечереть стало. Над землянкой *сильный шум* послышался. Старик и говорит: „Хорошо! Дочери, наверное, кита добыли“». Женщины оказываются орлами (СЭ-88-89).

Мужчина рыбачил, на него напала огромная рыба и съела, остался один надколенник. Этот надколенник доплыл до дома, где жил этот человек. «Перед входом в дом стояла какая-то посуда с водой; надколенник плюхнулся в нее и *стал там плескаться, да так шумно, что звук дошел до женщины, сидевшей в доме*». Услышав звук, женщина решила посмотреть, в чем дело (СП-61).

Нарушение границы между мирами, обозначенное звуками, практически всегда предполагает нечто страшное: опасность или как минимум приближение волшебного существа:

Женщины идут за водой по берегу и вдруг *слышат страшный храп* от подножья горы — там спит великан. Они его потревожили, он погнался за ними. Они прибежали домой, сидят и трясутся от страха. Очень скоро со всех сторон *послышался страшный шум, все загремело, загрохотало — это пришел великан* (СП-87-88).

Старик говорит герою: «Если вдруг, когда будешь гулять, *свист услышишь, не оборачивайся*, а то плохо тебе будет», — герой, естественно, послушался, обернулся на свист и видит маленькую землянку, у входа крохотная женщина, которая потом приходит за героем, увидит к себе и пытается погубить, пока тот спит. Но юноша повернулся, *послышался звон*, и женщина исчезает (СЭ-154).

Герой получает приглашение посетить селение атуа; ему велят сидеть в доме и никому не показываться на глаза. Потом он *слышит страшный шум*, как будто приближается большая толпа — это атуа поочередно выкрикивали имена людей в поисках того человека, в которого они могли бы вселиться (СП-70).

Число подобных примеров во всех трех традициях довольно велико. *Свист* и *шум* предупреждает о приближении волшебного орла (СЭ-96; СЭ-99; СЭ-100). Герой плывет на оторвавшейся льдине. «Вдруг слышит: *голос* приближается. Видит — в отверстие голова белого медведя просунулась. Влез медведь к охотнику (в пещеру) — оказывается, без шкуры он, голый, шерсть только на голове» (СЭ-101). *Топот* предвещает появление стада оленей, добытого волшебным образом (СЭ-104). Волчий *вой* предупреждает о приближении волков-оборотней (СИ-274), и т. п.

Даже во вполне «невинной» ситуации, когда звук (свист) — это всего лишь свист крыльев птиц, этот звук становится сигналом нарушения привычного порядка, знаком чудесного нарушения нормы:

Стая чирков обманывает лисицу: птицы притворяются байдарой, сажают лису внутрь якобы отвезти домой. «Рулевой сказал гребцам: „Посадите лисичку в середину и парусами-крыльями накройте ее. Дорога будет длинной. Пусть лисичка бьет в бубен и песни поет, чтоб дорога короткой показалась“». Лиса поет, слышит *свист*: «Юх-юх, юх-юх!» — и неожиданно оказывается в воде: чирки улетели (СЭ-50).

То, что звук опасен, подтверждается и случаями обыгрывания этого — шутки, розыгрыша:

Песец привязал к хвосту спящего волка моржовые позвонки и разбудил его *криком*: «Спасайся! Враги». Волк спросонья вскочил и побежал, сзади *грохот и шум*. Бежал, обессилел, остановился — никаких врагов нет (СЭ-51).

Чтобы существо из иного мира увидело человека, также нужен звук — без этого человек остается невидимым:

Герой идет по тундре и видит рыбака, который вытаскивает ребенка, как рыбу, из лунки во льду, — людоеда. «Подошел, остановился за спиной этого человека, стал смотреть, как тот удит. А тот дернул удочку и ребенка из проруби вытащил. Сначала шевелился ребенок, но скоро замерз. Когда он замерз, отломил рыбак у него ручку и съел. Тут юноша потрянул своей палкой, *звонок и звякнул*. Обернулся рыбак и видит: юноша в белой одежде» (СЭ-153).

Граница между этим и тем миром оказывается проницаемой в обе стороны. Звук может доноситься из того мира и предупреждать жителей этого мира — людей — о возможной опасности, о нарушении границы, о приближении демонов и оборотней. Однако и звуки этого мира долетают сквозь границу и сообщают потусторонним существам о поступках, поведении, просто местонахождении людей. Отсюда — распространенные табу на шум, громкую речь, а в определенных ситуациях на речь вообще.

Внучка просит: Бабушка, расскажи сказку. — Что же я тебе расскажу? — говорит старушка. — Расскажи про ту женщину, которую жук без мозга оставил, про нее расскажи. — *Тише, тише, услышат нас*. — Начала рассказывать (СирЭ-М12).

Герой поет (= шаманит), чувствует прилив сил и говорит матери: «Эх, у Тынагыргына (небесное божество, заимствованное из чукот-



ской мифологии, букв. 'рассвет') жену отнять бы мне! Мать обычно отвечала ему: *Тише, тише, а то он услышит*» (СЭ-118).

Мать с двумя дочерьми копают съедобные корни, время позднее, они решают заночевать на месте. Девочки, глядя на звезды, говорят: Хорошо бы меня забрала вон та звездочка... Мать *велит им молчать*, но поздно — наутро обе исчезают, звезды забрали их (СИ-281).

Противопоставление зрительного и слухового контакта, особое место звука в тексте, естественно, тоже обыгрывается, используется для сюжетов обмана (К800-К999):

Лиса обманывает свою двоюродную сестру (великаншу) Майырахпак, говоря ей, что болен, и просит опорожнить помойное ведро с утеса. При этом говорит, что ее *тень* отделилась от нее и ходит отдельно — что есть признак серьезной болезни. «*Как услышишь мою тень, не оборачивайся, а то околдует тебя!*» — и крадется за Майырахпак, потом сталкивает ее с утеса (СЭ-191).

«Неправильный» шум, произведенный не вовремя или, как в следующем примере, не обставленный соответствующим образом, может быть губительным.

На Самоа был *обычай*: если кто-то возвращается из леса с вязанкой дров, он должен, прежде чем бросить ее на землю, *попросить извинения за тот шум*, который ему придется поднять. Но однажды один из родственников девушек-близнецов (героини) пришел из леса и *без всяких слов бросил дрова* на землю. Близнецы *вскочили, в испуге бросились прямо в море* и погибли (СП-143).

Герой может быть шаманом или иным персонажем, умеющим путешествовать в ином мире, и тогда ситуация выворачивается наизнанку: находясь в потустороннем мире, он слышит звуки из этого мира, оставаясь сам при этом невидимым для людей «по эту сторону границы»:

Герой делает из дерева женщину и по ночам караулит около нее. В полуночную пору в устье бухты слышится *журчание* воды и *голоса* людей. Он смотрит в отверстие китовой лопатки и видит, что к берегу приближается байдара. Герой задерживает байдару одним мизинцем, гребцы думают, что сели на мель, сбрасывают лишний балласт — наутро на этом месте находится много туш морских животных (СЭ-40-94)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Здесь не совсем ясна принадлежность людей в байдаре к тому или этому миру: непонятно, проник ли герой в потусторонний мир и задержал ли

Тут интересно, что хотя шаман и слышит приближение байдары, голоса людей, просто так увидеть байдару он не может: он должен посмотреть на нее через специальный магический предмет — китовую лопатку.

Шаман либо просто мудрый и опытный человек умеет — или, по крайней мере, должен уметь — управляться со звуками, как и со многими другими явлениями потустороннего мира. Шаман может использовать особый крик для вызывания своих духов-помощников или для вызывания природных явлений:

Герой сказки подзывает из тундры разных зверей криком «*Се-се-се!*»  
 Прибегают последовательно волки, белые медведи, зайцы (СЭ-33-74).  
 Гагара криком «*Яри-и!*» вызывает дождь (СЭ-45-107).

Появление духов-помощников также сопровождается звуками:

Тынагыргын призывает свою *помощницу*: «„Где та, ближняя? Почему не несет мясо?“ В кладовке послышался *стук*, и в полог вошла девушка с деревянным подносом, полным мяса» (СЭ-54-120).

Женщина вышла из землянки и *запела*. «Зовет песней мужа-кита. Кончила петь и слушает. Раздался далеко в море *выдох* кита. Женщина снова спела призывную песню. *Ближе выдох* кита послышался. В третий раз спела. Совсем уже *близко дыхание кита*. А как запела в четвертый раз, подошел кит к самому берегу» (СЭ-56-125).

Вышла девочка на середину яранги, взяла бубен и запела. «А как *запела*, снаружи шум *послышался*. Вот шум *все ближе и ближе*. Скоро у входа волны *заплескались*, в сени вода хлынула» (СЭ-58-133).

Герой приходит к Тынагыргыну отнимать жену. «Тынагыргын опять *запел*, своего духа — белого медведя стал *звать*. Белый медведь вошел и челюстями *застучал*» (СЭ-54-119).

Шаманы, волшебные существа отличаются тем, что умеют слышать<sup>5</sup>:

Женщина — касатка, она же тайная жена героя, *имеет способность слышать* все, что герой говорит ей, даже когда он вдали от ее дома (СЭ-90-209).

«тамошнюю» байдару или, находясь в потустороннем мире, задержал человеческую байдару.

<sup>5</sup> Как и во многих языках, в эскимосском глагол от основы *наг'ак'уг'* — означает 'слышать' и 'понимать'.

Шаманы разной силы отличаются еще и тем, кто кого может видеть, а кто кого нет: обычно более слабый шаман только слышит, но не может видеть более сильного:

Войдя, спросил: «Ты видела, как я входил?» Женщина ведь не видела, только как *будто внутри ее головы он разговаривает*, так она *услышала*. Сказала: «Нет, я не видела, даже когда тут внизу ты разговариваешь, как будто у меня в голове, внутри ты говоришь». Тогда этот человек отделился от нее, вот там как будто бы находится внутри ее комбинезона. Тут уж женщина его увидела (СирЭ-У11-108).

Женщина-шаманка *слышит* приближение чужестранца-шамана, но *не видит* его, пока он не позволит себя увидеть. Но так происходит не с каждым, а только с сильными шаманами. Из того же текста:

Женщина говорит: «Нет, я бы тебя увидела, если бы ты не был шаманом. Еще когда ты не подошел, еще когда ты был бы далеко, я бы тебя услышала» (СирЭ-V11-102).

Умение слышать звуки «оттуда», умение интерпретировать эти звуки, умение производить звуки, нужные для призывания помощников, — высокое шаманское искусство. Этому искусству учатся:

Девочка попадает к медведице, начинает скучать по дому, медведица отпускает ее, перед уходом обучает ее колдовству: «Взяла женщина бубен, *застучала по бубну, запела*. И так ладно пела, что *запомнила женщина каждый звук, каждое движение*» (СЭ-132).

Учатся слышать сквозь границу:

Мужчина (волшебный персонаж) дает жене (обычной женщине, украденной им) послушать, что происходит в ее родном селении, приложив ухо к стене. «Взял женщину за голову и ухо ее к стене приложил. Послушала женщина — ничего не слышит. Мужчина спросил ее: — Ну как, слышишь? — Нет! — *Подул мужчина женщине в ухо* и говорит: — А ну-ка, теперь послушай! — Снова приложила женщина ухо к стене, слышит: в Укиваке, словно он совсем рядом, в бубен бьют, поют, танцуют» (СЭ-78-176).

Учатся не только слышать, но и производить подобающий, «правильный» шум:

Человек *объясняет* детям, как им избавиться от злых атуа (духов предков). Дети должны взять барабаны, раковины, принести куриц и, когда атуа появится, греметь раковинами, трубить в них, бить в барабаны, тут и куры раскудахчутся — весь этот шум до смерти напугает атуа, и он убежит. Так и случилось — услышав эти страшные звуки, атуа испугался и с шумом улетел (СП-64-65).

Шаманское пение также интерпретируется скорее как звук, чем как семантически наполненная человеческая речь (ср. эскимосский шаманский язык, описанный В. Г. Богоразом<sup>6</sup>, который представляет собой сознательное использование бессмысленных слов; в случае азиатских эскимосов это слова из родственного эскимосского языка):

Герой идет по берегу. «...как вдруг перед ним какая-то тень замелькала, луну закрыла. (...) посмотрел опять вверх и увидел: носится над ним *с шумом и свистом* человек» — это оказывается летающий шаман. Летающий шаман предлагает герою (тоже шаману) поехать в Тыкыгак, тот отказывается, шаман: «Если не веришь, что близко, так послушай». «*Прислушался* Кутылин, и правда: *совсем близко пение слышится*. Но все-таки говорит: — Не поеду я в Тыкыгак!» — Ну, тогда я полечу домой один. Смотри, — сказал Асисак из Тыкыгака. *Закричал он, как гагара*, поднялся вверх и быстро скрылся из глаз» (не так уж и близко, видимо, находился этот Тыкыгак, если шаман скрылся из глаз: герой явно «услышал пение» не обычным образом. Дальше герой сам начинает летать: «Сделал несколько шагов и поднялся *со свистом* вверх. Прилетел домой, зашел в сени и *стал топать*, чтобы жена услышала, что муж вернулся» (СЭ-150).

Важно, что само шаманское камлание (по крайней мере, у эскимосов) всегда происходит в темноте: сознательно «отключается зрение», и все происходящее воспринимается исключительно на слух. Да и в описании шаманских состязаний, в отличие от обычных сказочных описаний, неожиданно как будто включается звук: присутствие шамана как бы побуждает рассказчика вспомнить о звуках, сопровождающих действия:

Состязание шаманов: «одни раздавят бусы, положат на бубны и *постукивают* палочками. Глядь — а бусы снова целые. Были и такие шаманы, что моржовый клык *с треском* наизнанку выворачивали» (СЭ-132).

---

<sup>6</sup> БОГОРАЗ 1919.

В сказочных эскимосских текстах существует специальная формула, предвещающая появление существа из иного мира, которую используют как люди при приближении демонов (или тех, кого они принимают за демонов), так и демоны при приближении людей — формула «что-то у меня в ухе звенит»:

Герой возвращается домой после долгого отсутствия. «Закричал он с каяка, чтобы шли встречать его. А жена и говорит сыну: — *Ой, что-то у меня в ухе звенит!* — А муж ей с каяка: — Не в ухе у тебя звенит, а я тебя зову! — А жена опять: — *Ой, что-то в другом ухе звенит!* — Стал он еще громче жену звать. А та ничего не слышит» (СЭ-149).

Герой-невидимка подходит к яранге в чужом селении, заглядывает внутрь, видит женщину, рядом с ней поднос с мясом. Он говорит ей: «Дай мне вареного мяса, голоден я! — Оглянулась женщина, не увидела никого и закричала: — *Ой, что-то у меня в ушах звенит!* Наваждение какое-то! Мяса кто-то просит, а никого нет! — Мужичок сказал: — Сейчас еще больше удивлю тебя! — Стал с блюда мясо хватать и в рот бросать. Видит женщина, как куски с блюда прыгают, исчезают в воздухе. И говорит опять: — *Ой, снова зазвенело в ушах человеческим голосом!*» (СЭ-184)<sup>7</sup>.

Некоторые сюжеты впрямую построены на невидимости человека в мире демонов или демона в мире людей: они не видят друг друга или, по крайней мере, один (более слабый?) не видит другого; чтобы увидеть, нужен звук:

Герой попадает в незнакомые места, входит в ярангу — а *его никто не видит и не слышит*. Он входит в собаку, та рождает щенков, в том числе и его. «Когда мать отходила от щенков, все визжали, *один он молчал, потому что был умный*» (СЭ-141).

На этом построен сюжет сказки о Невидимом Помощнике Мылса:

Шаман отправляется на поиски Мылса, входит в дом, окликает его, никого не видит, но слышит ответ. Шаман уговаривает его от-

---

<sup>7</sup> Аналогом этой формулы может быть другая, менее частотная: стук сердца: Орел, попавший в беду на охоте, *кричит* — его сестры при этом сидят дома. «Вот и говорит одна сестра другой: „*Ой, что-то у меня сердце колотится!* Уж не с братцем ли что приключилось?“» Сестры летят на выручку и спасают брата (СЭ-91).

правиться с ним, идет, Мылса его догоняет. «... пришел Мылса. Он пришел как обыкновенный человек: его можно было видеть». После чего шаман приводит Мылса к людям и тот работает на них: люди приносят рыбу, а рыба вдруг начинает сама чиститься, хотя рядом никого нет; дрова сами складываются, огонь сам разводится — Мылса нельзя видеть. Однако «когда Мылса умер, все увидели его тело — это был всего-навсего кусок человека» (СИ-56-58).

Или такой полинезийский сюжет:

Герой женат на дочери неба. Он хочет построить лодку, но не умеет. Его жена обращается к небесному отцу, чтобы тот прислал мастеров. Мастера приходят и начинают работать, но *никому из местных жителей не удается их увидеть: было только слышно, как валят деревья в лесу, сами же мастера остаются невидимыми*. Готовить мастерам пищу должны были местные мужчины, которые, когда носили им пищу, всегда начинали *шуметь, чтобы строители лодок знали: к ним кто-то идет*. Однажды мужчины куда-то ушли, и пищу понесли женщины. Подходя, они *решили не шуметь и подкрасться незамеченными*, чтобы посмотреть на мастеров. Но едва они подкрались и увидели их, как мастера взвились в воздух и улетели: они работали без всякой одежды, голыми (СП-130).

\* \* \*

Данная статья представляет собой лишь предварительные заметки к исследованию этой любопытной темы. Пока очевидно, что звук (шум) непосредственно связан в сказочных сюжетах с потусторонним миром и населяющими его персонажами: эти персонажи часто невидимы для людей (и наоборот), однако могут узнать о присутствии или приближении друг друга по звуку. Интересно и то, что разные персонажи (шаманы и др.) явно различаются по сравнительной силе, признаком которой является способность видеть другого, оставаясь для него невидимым, — но на способность слышать это, кажется, распространяется в меньшей степени. Способность слышать приближение существа из иного мира, похоже, воспринимается как естественное умение; с другой стороны, интерпретация услышанного, управление звуком, умение не бояться звуков, умение произносить уместные звуки в соответствующих ситуациях (как и навыки молчания в определенных ситуациях) — это предмет обучения.

Мастером обращения со звуком является шаман, все атрибуты которого — бубен, колотушка, звенящие металлические подвески на

одежде, как и тот факт, что камлание обычно происходит в темноте, а иногда шаману дополнительно еще и завязывают глаза, — как будто призваны подчеркнуть его исключенность из мира зрения и принадлежность к миру звуков, а следовательно, подчеркивается и его тесная связь с потусторонним.

### *Источники*

- СИ — Мифы, сказки и легенды индейцев: Северо-западное побережье Северной Америки. М.: Изд. фирма «Восточная литература», 1997.
- СирЭ — *Вахтин Н. Б.* Язык сиреникских эскимосов: тексты, грамматические и словарные материалы. München: LINCOM-Europa, 2000. (Studies in Asian Languages, 33).
- СП — Мифы, предания и сказки Западной Полинезии (острова Самоа, Тонга, Ниуэ и Ротума). М.: Наука, 1986.
- СЭ — Сказки и мифы эскимосов Сибири, Аляски, Канады и Гренландии. М.: Наука, 1985.

### *Литература*

- БОГОРАЗ 1919 — *Богораз В. Г.* О так называемом языке духов (шаманском) у разных ветвей эскимосского племени // Изв. Академии наук, Сер. 6. 1919. Т. 13.
- ВАХТИН 2001 — *Вахтин Н. Б.* Что слышит персонаж эскимосской сказки: заметки о магии звука // Труды факультета этнологии. Вып. 1. СПб.: Изд-во ЕУСПб., 2001. С. 170—179.
- ЕВРАЗИЙСКОЕ ПРОСТРАНСТВО 2000 — Евразийское пространство: звук и слово: Международная конференция 3—6 сентября 2000: Тезисы и материалы. М.: Композитор, 2000. С. 74—75.

*В. Л. Кляус*

## **Этномузыкальные и заговорно-заклинательные традиции Забайкалья в дискурсе восприятия и оценок**

На территории Забайкалья, являющей собой яркий пример культурного пограничья, уже более четырехсот лет рядом проживают три этноса — русские, буряты, эвенки. Многообразие фольклорных традиций этих народов поразительно.

Исходя из опыта полевых исследований<sup>1</sup> мы выделяем следующие функционально обусловленные виды этномузыкальных традиций, которые для той или иной забайкальской этноконфессиональной группы являлись значимыми и в некоторых случаях остаются таковым до сих пор:

**эвенки:** лирическое, хороводное, обрядовое пение (молитвенные песнопения шаманов);

**буряты:** лирическое, застольное, хороводное, ритуальное пение (последнее подразделяется на обрядовое пение шаманов, исполнение молитвенных песнопений во время различных ритуалов и храмовое пение в буддистских дацанах и дуганах);

**русское старожильческое, преимущественно сельское население (семейские и казаки):** лирическое, застольное, хороводное, ритуальное пение (последнее подразделяется на обрядовое — во время Троицы, Рождества и др. праздников — и храмовое пение — молитвенные песнопения в старообрядческих и православных церквях).

Обращаясь к судьбам народной (в широком смысле) музыки в среде современного русского городского населения, можно констатировать, что для него характерно застольное и ритуальное пение (последнее существует только как храмовое пение в православных городских церквях). Кроме этого, необходимо указать на существо-

---

<sup>1</sup> См. Кляус 1997, 1998, 1999.



вание в региональных центрах (Чите и Улан-Удэ) профессиональных и полупрофессиональных фольклорных ансамблей, пропагандирующих своим творчеством забайкальскую народную песню («Забазоры», «Семейский народный хор» и др.).

В целом, на наш взгляд, можно говорить о том, что одной из структурно-семантических констант мелоса народов Забайкалья, представляющего значимую часть музыкально-звукового облика края, является яркая выделенность двух диаметрально противоположных в социально-этнографическом аспекте типов пения: светского (лирического) и ритуального, хотя сохранность каждого из них у забайкальских народов и у некоторых социально-конфессиональных групп, сложившихся в русской среде, различно, что обусловлено историческими судьбами русских, бурят и эвенков за последнее столетие.

Для нас, как исследователей культуры, любая встреча с хорошими исполнителями или группой исполнителей народных песен, присутствие на различного рода обрядах, ритуалах, церемониях вне зависимости от их этнической и конфессиональной принадлежности являются значимыми не только с научной, но и с эстетической точки зрения. При этом нам давно хотелось узнать, насколько наша оценка забайкальских музыкально-песенных традиций сопоставима с эстетическими восприятиями людей, не входящих в круг исследователей фольклора.

Для выяснения этого нами был проведен опрос, который состоял из следующих позиций:

1. Слышали ли Вы песни «семейских»? Если «да», они Вам: не понравились, оставили безразличным, понравились, очень понравились. Если «нет»: хотели бы Вы их услышать или не хотели бы? Слышали ли Вы пение «семейских» на молебнах? Если «да», оно Вам: не понравилось, оставило безразличным, понравилось, очень понравилось. Хотели бы Вы их услышать или не хотели бы? Слышали ли Вы бурятские песни? Если «да», они Вам: не понравились, оставили безразличным, понравились, очень понравились. Если «нет»: хотели бы Вы их услышать или не хотели бы? И т. д., всего 11 пунктов, которые позволяют выявить знание и оценку музыкально-песенных традиций забайкальских народов.

Результаты нашего опроса, на который ответило около 40 человек, оказались весьма любопытными: высокая оценка всем песенным культурам была дана только людьми, о которых можно сказать, что они близки к нам в профессиональном плане (филологи — преподаватели ЗабГПУ).

Выяснилось, к примеру, что коренные русские забайкальцы высоко оценивают пение семейских, казаков, церковное пение и негативно — бурятское и эвенкийское пение. При этом во многих случаях даже заочно, т. е. ответив отрицательно на вопрос о том, слышали ли они эвенкийские, бурятские песни, молитвенные песнопения в дацанах или шаманские песнопения, на дополнительный вопрос о том, хотели ли они их услышать, русские забайкальцы отвечали «нет».

К сожалению, у нас не было пока возможности задать эти вопросы эвенкам, но бурятские респонденты проявили по сравнению с русскими бóльшую эстетическую гибкость и достаточно высоко оценивали пение русского старожильского населения, в том числе и храмовое. Буряты даже заочно, то есть отвечая отрицательно на вопрос, слышали ли они пение на молебнах, в церквях, на дополнительный вопрос, хотели ли они его услышать, отвечали «да».

Подобная эстетическая оценка является одним из факторов взаимодействия музыкальных традиций в забайкальской зоне культурного пограничья. Наши наблюдения показывают, что аборигены Забайкалья (эвенки и буряты) чаще, чем русское старожильское население, включают в свой фольклорный репертуар русские народные песни, которые они переняли от своих друзей, знакомых, соседей, по радио и телевидению.

В целом, можно сказать, что музыкально-песенная культура народов Забайкалья представляет собой некую взвесь, каждый слой которой самостоятелен и самодостаточен (за исключением, пожалуй, эвенкийской традиции, поскольку сегодня, к сожалению, «на родном языке говорит меньшая половина эвенков, в основном люди пожилого и старого возраста»<sup>2</sup>). Граница между этими слоями очень тонка; хотя диффузия и имеет место, но она носит периферийный характер.

В отношении иного фольклорного жанра, а именно заговорно-заклинательного, можно говорить об ином, почти противоположном характере восприятия.

Наши исследования показали, что взаимодействие русской и забайкальских аборигенных заговорно-заклинательных традиций началось, видимо, с времени, когда казаки-землепроходцы «открывали» и «осваивали» новые просторы за Байкалом. Уже на ранних стадиях взаимодействия с коренными сибиряками русские обращались к их верованиям как к значимой, если не равноправной системе ценностей.

---

<sup>2</sup> НАЙКАНЧИНА 1998: 102.

Одно из первых свидетельств тому находим у Аввакума в «Житии»:

Отпускал он (Пашков. — В. К.) сына своєю Еремея в Мунгальское царство воевать, — казаков с ним 72 человека да иноземцов 20 человек, — и заставил иноземца шаманить, сиречь гадать: удаст ли ся им и с победою ли будут домой? Волх же той мужик, близ моего зимовья, привел барана живова в вечер и учал над ним волхвовать, вертя ево много, и голову прочь отвертел и прочь отбросил. И начал скакать, и плясать, и бесов призывать и, много кричав, о землю ударился, и пена изо рта пошла. Беси давили ево, а он спрашивал их: «удастся ли поход?» И беси сказали: «с победою великою и с богатством большим будете назад». И воеводы ради, и все люди радуясь говорят: «богаты приедем»...<sup>3</sup>

Интересна ситуация, в которой атаман А. Пашков пригласил шамана. В походе в Монголию кроме русских казаков участвовали и «иноземцы», местное коренное население, что и подтолкнуло атамана устроить камлание перед началом военного предприятия. Собственно, в этом отрывке текста ревнителя старой веры речь идет о двух гаданиях — истинном и ложном. Ложное — это как раз гадание шамана, а истинное — предчувствие самого Аввакума, что военный поход Еремея окажется неудачным. Так оно и произошло. Понятно, что описанная ситуация у Аввакума играет полемическую роль: Пашков как исполнитель воли царя Алексея Михайловича и Никона, отвернувшихся от древнего благочестия, находится в его восприятии на одном уровне с язычниками, волхвами, поэтому он и «заставляет шаманить иноземца», «радуется» словам бесов о возвращении с победой. В то же время, без сомнения, Аввакум был свидетелем реального камлания и очень точно описал его. В районе Иргень-озера, где происходили эти события, в XVII в. проживали хоринские буряты, таким образом, речь у Аввакума идет, видимо, как раз об их шамане.

Обращение в трудных жизненных ситуациях (при болезнях, несчастных случаях и др.) к шаманам, поклонение святым местам коренного населения у русских, проживавших в Забайкалье, считалось и продолжает считаться одним из самых действенных средств<sup>4</sup>. Т. е. если русское население молитвенные песнопения шаманов или лам

<sup>3</sup> АВАКУМ 1979: 40.

<sup>4</sup> См. ЗИНОВЬЕВ 1986: № 184, 192, 197, 276; БОЛОНЕВ 1994: 126; ОСОКИН 1906: 113, 117—121, 125; ЩАПОВ 1872: 196 и др.

с эстетической точки зрения оценивает отрицательно, то с чисто практической — высоко.

Необходимо отметить, что существует и обратный порядок, т. е. аборигенное население обращается к русским знахарям. Так, Ф. И. Пыткина, 1919 г. р., православная из д. Урлук Красночуйской р-на Читинской обл., рассказав нам в 1997 г. заговор от грыжи, добавила:

... Так вот. А вот грызь та загаваривать как та ли ... на чилавека нада натрапить, ана, грызь, капрызная. Ни то, кажый что ей, я загаварила и всё, сразу лучше. Ну, бывает лучше. От другой крови, от буряты усе ка мне приехали. От бурятам за два раза как с роду ни бывала ей. А вот руцким... адна видна кров. А радни... Вот, ну сказала от мне внуки и правнуки, там даже ни загавариваю, ни загаваришь.

Другая исполнительница, А. М. Андреева, 1908 г. р., также православная из Урлука, рассказала, как она лечила бурятку от порчи:

...Вот эта вот (молитва, сюжет «Легенда о св. Сисинии». — В. К.). А я ей (бурятке. — В. К.) нагаварела. Ана памылась у нас. Дак ты представляё, я всю ночь ни спала. От мне буряты лезут в глаза. Усю ноченьку я ни заснула. После ана приехала к нам. Я гыт: «Дуся, — ана па нашаму Дуся, — чё ты?» «О-о! Да как мне лучше стала! Шибка харашо! Тибе курей нету, я щас тибе пирьвизу!» Ну, мине пять ципушичек да курицу привязла. (Смеется.) «Эта меня ты шибка выличила!» А вить мне патом... От каму на пользу, эта тожа плоха. От гаварять... эта, ни бярёшь с няво вот плату. Плату дают, ня бярёшь. А вот в Писании сказано... «Нада, гыт, ручку пазалатить, тагда будит польза тибе» — эта дед мой так гаварил, Савоська. И так от в Писании сказана. А от я брать плату... Я са сваих ни с каво ни бяру. Кто чуто... чужой, дасть дак даст. Мала-мала. Так, кто чё. Ходишь. А тяжало, сына. От нагаваривать та шибка тяжяло. Каму на пользу, от патом шибка тяжяло. Вой, да думаю, Госпади, падумай ка, чё та есь жа! Я вот сама сабой падумала патома. Эта, пра чё я тибе нагаварила. Может быть чё, аны жа ни кряшонны, буряты, у них свая вера. А вот аны все ездют ка мне.

Знакомство русских с заговорно-заклинательными традициями народов Сибири приводило к заимствованию от них некоторых текстов. Такие факты уже отмечались в литературе<sup>5</sup>. В своей собира-

<sup>5</sup> БОЛОНЕВ, МЕЛЬНИКОВ, ЛЕОНОВА 1997: № 429, 430.

тельской практике нам также приходилось сталкиваться со случаями перенимания русскими заклинительных текстов от коренных жителей Сибири. Так, в 1986 г. в экспедиции в Северо-Байкальский р-н Бурятии мы записали странный заговор от вихря, защита от которого необходима потому, что в нем, по народным поверьям, находится черт и человек, попадающий в вихрь, заболевает. Заговор этот звучал так: «*Вихрь, вихрь ни бабан*». Эти слова нужно было произнести трижды. На первый взгляд, перед нами заговор-абракадабра, т. е. текст с непонятными словами. Исполнитель, действительно, не смог объяснить нам значение слов «ни бабан». Заговор был записан в деревне Байкальское, одном из самых старых русских поселений на Севере Байкала, регионе, где коренными жителями являются эвенки. В диалектах южнорусской группы эвенкийского языка существует слово *нибэ-ми* 'уходить'<sup>6</sup>. Слово *\*нибэ-бу-н* означает 'он ушел'<sup>7</sup>. По имеющимся материалам известно, что у эвенков бытовали заговорно-заклинательные тексты метеорологического характера — против грозы, дождя, ветра. Поэтому можно предположить, что существовавшее эвенкийское заклинание от вихря было заимствовано русскими.

В зонах соседства, тесного взаимодействия русских с коренными народами Сибири происходило не только заимствование каких-то текстов одними от других, но и смешение заговорно-заклинательных традиций.

Из имеющихся публикаций по русским заговорам Забайкалья обращает на себя внимание работа Н. Кириллова «Интерес изучения народной и тибетской медицины в Забайкалье». Будучи врачом по специальности, автор во время разъездов по забайкальским селам встречался с бурятскими шаманами, ламами и русскими знахарями, интересовался их методами лечения болезней. В своей статье он в основном говорит о тибетской медицине, но в приложении приводит семейский «заговор», с помощью которого лечили женщину, потерявшую много крови при родах и заболевшую бредом, умопомешательством. Заговор этот предваряется следующей преамбулой Н. Кириллова: «Из приводимого текста видно, что первоначальный источник его надо искать в доисторическом шаманстве (упоминается петух, играющий большую роль у шаманов)»<sup>8</sup>. Автор явно присутствовал при реальном обрядовом акте, и что-то в нем, видимо,

<sup>6</sup> ВАСИЛЕВИЧ 1957: 291.

<sup>7</sup> *Нибэ-* — основа; *-б(у)-* — суффикс при основе непереходных глаголов, обозначающих движение, после гласных перед глагольным суффиксом; *-н-* — суффикс 3 л. ед. ч. (ВАСИЛЕВИЧ 1956: 746 и др.).

<sup>8</sup> КИРИЛЛОВ 1893: 117.

ему показалось похожим на шаманское лечение болезни, с которым он был хорошо знаком. Сам «заговор» обычен и необычен одновременно. С одной стороны, это традиционный для русского знахарства текст со вставками молитвенного характера, с другой стороны, в нем сконтаминировано по меньшей мере семь сюжетов, что является весьма необычным для славянских заговорных текстов, но характерным для шаманских камланий. Начало же заговора хотя и имеет молитвенный, книжный характер, напоминает призывание духов, которое совершалось в начале шаманских мистерий: *«Во имя Отца и Сына и Св. Духа. Аминь. Бог Господь и я вися нам благословлен Грядущий во имя Господне...»* (курсив наш. — В. К.).

Мы уже писали о том, что и некоторые болезни у русских коренных забайкальцев могут объясняться наличием в их роду шаманов и знахарей<sup>9</sup>. Более того, в Забайкалье и сегодня известны «шаманы», которые проводят общение с духами, камлания на русском языке, используя при этом тексты русской заговорной традиции.

Таким образом, музыкально-звуковой образ «иног», «чужого» этноса, представленный в его пении, светском и храмовом, с эстетической точки зрения мало привлекателен, особенно это касается русского населения Забайкалья. Но магическая практика, имеющая прагматическое значение, независимо от этнической принадлежности представляется весьма значимой для любого народа, на что указывают немногочисленные, но красноречивые факты взаимодействия и взаимовлияния русской и забайкальских аборигенных заговорно-заклинательных традиций.

### Литература

- АВВАКУМ 1979 — Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск, 1979.
- БОЛОНЕВ 1994 — Болонев Ф. Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII—XX вв. Новосибирск: АОЗТ: Изд-во «Февраль», 1994.
- БОЛОНЕВ, МЕЛЬНИКОВ, ЛЕОНОВА 1997 — Русский календарно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока / Сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников, Н. В. Леонова; Под ред. Т. Г. Леоновой. Новосибирск, 1997.
- ВАСИЛЕВИЧ 1956 — Эвенкийско-русский словарь / Сост. Г. М. Василевич. М., 1956.

---

<sup>9</sup> См. Кляус 1994.

- ЗИНОВЬЕВ 1986 — Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск, 1986.
- КИРИЛЛОВ 1893 — *Кириллов Н.* Интерес изучения народной и тибетской медицины в Забайкалье // Этнографическое обозрение. 1893. № 4. С. 84—136.
- КЛЯУС 1994 — *Кляус В. Л.* Обряды передачи заговоров и их силы у восточных и южных славян // Балканские чтения — 3. М., 1994. С. 131—133.
- КЛЯУС 1997 — *Кляус В. Л.* Экспедиция к эвенкам Забайкалья // Живая старина. 1997. № 4. С. 42—43.
- КЛЯУС 1998 — *Кляус В. Л.* Экспедиция к семейским Забайкалья // Живая старина. 1998. № 2. С. 44—45.
- КЛЯУС 1999 — *Кляус В. Л.* Экспедиция к семейским Укыра // Живая старина. 1999. № 2. С. 50.
- НАЙКАНЧИНА 1998 — *Найкаичина А. Н.* Эвенки Бурятии: проблемы возрождения языка и культуры // Возрождение традиционных культур народов Бурятии. Улан-Удэ, 1998. С. 101—103.
- ОСОКИН 1906 — *Осокин Г. М.* На границе Монголии: Очерки и материалы к этнографии Юго-Западного Забайкалья. СПб., 1906.
- ЩАПОВ 1872 — *Щапов А. П.* Историко-географические и этнологические заметки о сибирском населении // Изв. Сибирского отдела РГО. 1872. № 4. С. 117—133.

## **Литература**



*В. Н. Топоров*

## **О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской» перспективе\***

В силу известных обстоятельств о евразийстве как особом интеллектуальном движении и о смысле и содержании этого движения, возникшего в 20-х годах нашего века, в России (если не считать одиночек) узнали с огромным, в 60—70 лет, опозданием, на рубеже 80—90-х годов. Тем с большей жадностью, как иссохшая земля после бурной грозы, общественное сознание впитывало в себя идеи евразийства — второпях, часто без разбору, не только добровольно, но и истово опьяняясь ими в большей степени, чем занимаясь аналитической критикой их, не говоря уж (за редкими исключениями) о серьезных исследованиях. Современный читатель — как приемлющий, так и не приемлющий евразийскую концепцию — реагирует в ней прежде всего или иногда даже исключительно на идеологическое, вненаучное. Такому читателю-неспециалисту отчасти это простительно, потому что евразийская идея захватывающе интересна и может формулироваться (нередко так это и делалось, особенно сейчас) отнюдь не только на языке науки, но и на языке, внятном «непосвященным». Что же вызывает такой повышенный, можно сказать, жадный интерес к идеям евразийства? Евразийская концепция имеет дело с истоками и историческим прошлым, с определением своего в природно-географическом и историко-культурном пространстве, с Россией в ее отношении к Востоку и Западу, с ее путями в прошлом и настоящем, с тем «последним» выбором, который должен «окончательно» (иначе и нельзя!) определить будущее

---

\* Настоящая статья представляет собою расширенный вариант текста, опубликовано дважды — в кн.: Евразийское пространство: Звук и слово: Междунар. конф. 3—6 сентября 2000 г.: Тезисы и материалы. М., 2000. С. 83—124, и в кн.: О «евразийской» перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере // Slavic Almanach. The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies. (University of South Africa). Vol. 7. № 10. 2001. P. 3—44.

страны, по многим параметрам сопоставимой с целым материком, на пространстве которого «Восток» и «Запад» образуют — по сути дела и пока — гремучую, взрывоопасную смесь, до поры сдерживаемую лишь тем, что они разведены по разным социальным, культурным и национальным «стратам»; наконец, евразийские идеи относятся к «живому», насущному и имеют прямое отношение к с а м о п о з н а н и ю.

В евразийской концепции по сути дела разыгрывается основной вопрос, с попытки решения которого, собственно говоря, и начинается самопознание, — где я? и что я? Уместно напомнить, что для определенной архаической стадии в развитии человека и его сознания эти два вопроса не что иное, как один единый вопрос, потому что человек не отделял себя от природы, во всяком случае столь решительно, как позже. В его сознании человек не более чем особая ипостась или инобытие м е с т а, характеризующееся, условно говоря, «активностью», а место — особая ипостась, состояние ч е л о в е к а, разыгрывающего на новом уровне идею *места сего* и являющегося как некий дух места, как его персонификация. Еще на глазах истории, например, в Древней Греции (нечего уж и говорить о таких архаических коллективах, как австралийские аранта), многочисленны примеры, когда место и мифологический персонаж носят одно и то же общее имя, и далеко не во всяком контексте возможно корректное различие того и другого. Форсируя идею, можно сказать, что у этого общего имени не два значения, не два денотата, а одно и один, но два (или более) с о с т о я н и я, подобно тому как сам человек в разные периоды своей жизни носит одно имя (что тоже, впрочем, отнюдь не обязательно). «Народ-личность», стремясь познать самого себя, и сейчас ставит перед собой вопрос, где он находится, потому что у него есть интуиции (или он даже уже знает-сознает это) относительно уз, связывающих его с местом, со своей землей, М а т е р ь ю-сырой Землей, с р о д и н о й: место и человек отражаются друг в друге.

На рубеже двух веков и — страшно сказать — двух тысячелетий (лишь меньшей части человечества суждено было совершать такие переходы «большого» времени, и еще меньше было тех, кто был сознательным свидетелем их) в России сегодняшнего дня пробуждается, как это бывает в кризисные моменты, апокалиптическое сознание (или даже его корыстные имитации) и рефлексии на тему *но кто мы и откуда* приобретают размах. В этом контексте такое сознание встретилось с кругом евразийских идей и начало поиск ответа на эти

вопросы, часто и некритически оценивая эти идеи, и порой игнорируя наиболее существенное в евразийстве или принимая близко к сердцу то, что было лишь обозначено в общем, освещено неполно или односторонне, или даже ошибочно.

А между прочим, по охвату объясняемых явлений, по своей оригинальности и по открывающимся перспективам евразийская концепция и соответствующее движение были явлением замечательным. Евразийцы первой волны сделали очень много полезного и бесспорного, сильно и глубоко расширившего знание России о себе в евразийском контексте. Речь идет прежде всего о целом комплексе касающихся России знаний и проблем, так или иначе связанных с доисторией и историей, физической и политической географией, природоведением и экологией, формами хозяйствования, экономики и социального устройства, религией и историософией, языком и художественным творчеством, правом и обычаями и т. п. При этом нужно помнить, что перед нами лишь первые важные, хотя и не всегда бесспорные результаты работы, прерванной в самом ее начале и снова начавшейся в последние годы. Научное наследие евразийцев — блестящие наброски деталей, всегда, однако, отсылающих к целому и потому, как правило, бесспорных, и ряд общих идей. Существенным ограничением этих разысканий послужила известная идеологизация и даже политизация концепции: эта «надстройка» зачастую становилась основанием для ложных предпосылок и соответствующих последствий, для серьезного снижения надежности выводов из анализа конкретных явлений и фактов, для внедрения субъективизма и отдельных черт своеобразного авангардизма. Ряд этих особенностей характеризует и продолжение евразийской традиции в интересных трудах Л. Н. Гумилева. Отрицательные и, строго говоря, вовсе не обязательные наслоения на бесспорное прочное основание евразийской теории спровоцировали возникновение двух крайностей в современной оценке ее, особенно той, которая сейчас, вульгаризируя достижения ранних евразийцев, громче всего заявляет о себе и существенно препятствует объективному уяснению евразийской концепции в целом и выработке планов дальнейшего научного исследования самого явления «евразийства» — как в общем, так и в частных деталях.

Для автора этих строк ясно, что основание этой концепции твердо и надежно, что идеи, выросшие из него, основательны и перспективны, что евразийская проблематика не только не исчерпала себя, но и настойчиво требует продолжения ее разработки при неременном условии внимания к подстерегающим исследователя многочис-

ленным «завалам» (Holzwege) и особенно к соблазнам со стороны худших форм непрофессионализма и «национализма». С порога веков многое сейчас видится яснее, а реализация плана евразийских исследований представляется более реальной, чем раньше. «Евразийское» имеет свою плоть и свой дух, и попытка видеть в нем лишь фантом, «морок», «мозговую игру» или «провокацию», как любил говорить о чем-то совсем ином Андрей Белый, должны быть решительно отвергнуты.

Прежде чем непосредственно перейти к теме, следует в самом общем виде очертить и с т о р и ч е с к и й контекст евразийства, его корни. Справедливо отмечалось, что исходным пунктом евразийства был так называемый «русский вопрос», хотя, строго говоря, именно этот пункт в качестве исходного вовсе не был обязательным, будучи, однако, все-таки наиболее естественным и удобным. «Евразийство» как целое не могло сложиться в XIX веке: нужно было завоевание Кавказа и Средней Азии, освоение Сибири и Дальнего Востока, вовлечение всего пространства от западных границ России до Тихого океана, чтобы взглянуть на Россию как на некое единство, обнимающее всю разнородность составляющих ее частей; нужна была и определенная степень знакомства и изученности всего этого пространства в разных отношениях; нужны были, наконец, люди с такими широкими и разносторонними интересами и знаниями, как Н. С. Трубецкой, уже с детства посвятивший себя изучению разных народов России с лингвистической, духовно-культурной, этнографической, исторической точек зрения; нужна была, наконец, атмосфера открытости, любознательности, доброжелательности, тот аристократизм духа и естественное чувство равенства, которые предопределяли такие занятия как жизненное дело. В поколении Трубецкого и поколении отцов было немало людей, которые уже обладали теми знаниями и тем универсализмом, что открывают столь широкие горизонты. И разные направления в решении «русского вопроса», характеризовавшие XIX век в России, постепенно вливались во все более и более расширявшийся и углублявшийся поток, который уже не мог быть исчерпан только «русской» проблематикой. В этом широком контексте предшественниками евразийцев оказываются и ранние славянофилы, особенно И. В. Киреевский и А. С. Хомяков, и стоящий несколько особняком Н. И. Надеждин, и Н. Я. Данилевский с его знаменитой книгой «Россия и Европа» (1869), и В. И. Ламанский, и Н. Н. Страхов, и В. Ф. Миллер и ряд других имен, о которых благодарно еще недавно вспоминал Н. И. Толстой.

Среди непосредственных предшественников евразийцев если и не совсем обойденной, то во всяком случае явно недооцененной оказалась фигура Владимира Соловьева — и как автора «*La Russie et l'église universelle*» и ряда других историософских текстов, и как поэта, которому «восточная» тематика была близка и в молодости (ср. *Газели пустынь ты стройнее и краше...*, 1878, с образом *Стенной Мадонны, Туранской Эвы* и др.), но особенно в последнее десятилетие его жизни, ср. «*Ex Oriente lux*», 1890, с отсылкой к свету христианства (*Тот свет, исшедший от Востока, | С Востоком Запад примирил*) и с резко поставленной перед Россией альтернативой — *О Русь! В предвиденье высоком | Ты мыслью гордой занята; | Каким ты хочешь быть Востоком: | Востоком Ксеркса иль Христа?* К 1894 году относится знаменитое и наиболее важное в евразийской перспективе стихотворение «Панмонголизм» (*Панмонголизм! Хоть слово дико...*), в центре которого Русь и соблазны, стоящие перед нею (*И всё твердят льстецы России: | Ты — Третий Рим, ты — Третий Рим*). Но время пока еще не упущено полностью, и выход остается, но у порога — катастрофа: *О Русь! Забудь былую славу: | Орел двуглавый сокрушен, | И желтым детям на забаву | Даны клочки твоих знамен. || Смирится в трепете и страхе, | Кто мог завет любви забыть... | И Третий Рим лежит во прахе, | А уж четвертому не быть*. Перед нами — апокалиптический поворот судьбы России в ее «евразийском» доме, и чтобы этот поворот не совершился, — последний призыв к ответственности. В 1891 году Соловьев пишет статью «Враг с Востока», где речь идет о пагубной природной стихии, насылаемой Востоком на Русь, но сохраняет и тот подтекст, который явен в «*Ex Oriente lux*» и особенно в стихотворении «Панмонголизм». Эта новая опасность может опередить и уже опережает опасность опустошительного вторжения кочевников. В первых же строках статьи под этим символическим названием сказано всё:

Есть основания думать, что дальняя Азия, столько раз выславшая опустошительные полчища своих кочевников на христианский мир, готовится в последний раз против него выступить с совершенно другой стороны: она собирается одолеть нас своими культурными и духовными силами, сосредоточенными в китайском государстве и буддийской религии. Но прежде чем такие опасения могут оправдаться, собственно нам, т. е. не всей Европе, а одной России, придется еще встречать иного, особого восточного врага, более страшного, чем прежние монгольские разорители и чем будущие индий-

ские и тибетские просветители. На нас надвигается Средняя Азия стихийною силою своей пустыни, дышит на нас иссушающими восточными ветрами, которые, не встречая никакого препятствия в вырубленных лесах, доносят вихри песку до самого Киева.

Указывая, что «с успехом бороться против этого врага возможно только посредством коренного и систематического преобразования народного хозяйства», автор подчеркивает, что на этой «задаче величайшей сложности (...) должны сосредоточиться все государственные и общественные силы». Но возможно ли это, хватит ли на это сил, — уверенности нет, и вопрос, которым завершается последняя фраза статьи, повисает в воздухе: «какими мерами и при каких условиях можно спасти русскую землю не от мнимых супостатов политического, религиозного и экономического свойства, а от действительного и страшного врага — от надвигающейся на нас с Востока пустыни?» Пустыня, собственно, и опустошает, а опустошение, причиняемое полчищами<sup>1</sup>, не более чем метафора. Статья Вл. Соловьева «Враг с Востока»<sup>1</sup>, может быть, одно из наиболее ярких свидетельств «пред-евразийства» русского философа, для которого и природное, и культурное, и политическое, и военное — совместные участники великого действа, развертывающегося и еще имеющего развернуться шире и далее на бесконечных пространствах Евразии. Но не только Восток ставит перед Россией проблемы. Свои проблемы возникают и с Западом. Они, может быть, даже сложнее, хотя и не столь жестки. Как найти согласие между «бесчеловечным Богом», живущим, однако, внутри человека (на Востоке) и «безбожным человеком» и Богом, к которому относятся как объекту (на Западе), — ответить на этот вопрос трудно: есть в мире вещи, которые сильнее силы, угрожающей с Востока. Именно это имел в виду Соловьев, и как раз об этом подробно писал Н. А. Бердяев («Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева»), как и многие другие.

Впрочем, Соловьев знал, как разрешить кажущиеся непреодолимыми противоречия Востока и Запада, но знал теоретически. Об этом его статья 1896 года «Мир Востока и Запада». Собственно говоря, он знал и что надо сделать для этого мира, но это было не в силах философа, а на разум политиков и власть имущих он рассчитывать не мог. «Империя двуглавого орла есть мир Востока и Запада, разрешение этой вековой распри великих исторических

---

<sup>1</sup> СОЛОВЬЕВ 1891.

сил в высшее всеобъемлющее единство (...) Настоящая империя есть возвышение над культурно-политической односторонностью Востока и Запада, настоящая империя не может быть ни исключительно восточной, ни исключительно западной державой (...) Широкая всепримиряющая политика — имперская и христианская — есть единственная национальная политика России, потому что только она соответствует лучшим отличительным сторонам русского народного характера»<sup>2</sup>.

Андрей Белый, тогда еще Борис Николаевич Бугаев, участник встреч с Вл. Соловьевым и его собеседник, и после смерти учителя был в волнах влияния, исходящих от личности философа и его мыслей. Правда, им оказались не востребованными идеи Соловьева о том, что историческое человечество не оправдало явленного ему Откровения, что даже христианство лишь в метафизическом плане смогло примирить Восток и Запад, не сумев преодолеть их культурный антагонизм, что, тем не менее, примирение возможно и что историческая миссия России — в религиозно-историческом посредничестве между этими двумя мирами (ср. «Краткую повесть об Антихристе» из «Трех разговоров», своего рода завещание философа). Но идею противостояния двух миров — Востока и Запада — Андрей Белый усвоил вполне и в существенной части развил весьма полно (впрочем, не доведя свою задачу до конца). Уже свое предисловие к «Серебряному голубю», помеченное 12 апреля 1910 года, он начинает словами — «Настоящая повесть есть первая часть задуманной трилогии „Восток и Запад“, несомненно подчеркивая линию преемства с Соловьевым. И для Белого то, что случилось в начале века уже после смерти Соловьева, — исполнение его пророчеств. В стихотворении «Сергею Соловьеву» (январь 1909) он пишет: *В грядущих судьбах прочитали | Смятенье близкого конца: | Из тьмы могильной вызывали | Мы дорогого мертвеца — | Ты помнишь? Твой покойный дядя, | Из дали безвременной глядя, || Вставал в метели снеговой | В огромной шапке меховой, | Пророка светопредставленья... | Потом японская война, | И вот — артурское плененье, | И вот — народное волнение, | Cholera, смерть, землетрясение — | И роковая тишина* — мотивы, неоднократно присутствующие в «Петербурге», точнее — пронизывающие весь роман, выступающие как его лейтмотив. — В «Первом свидании» (1921) — иная вариация соловьевских идей: (...) *Что над Россией — тайный враг | (Чума, монголы, эфиопы), | Что земли портящий овраг | Грызет*

<sup>2</sup> СОЛОВЬЕВ [s. a.], VII: 381—383.

*юго-восток Европы* (тема разрастания оврагов и соответствующей порчи земли занимала Белого еще в студенческие годы, и она, конечно, заставляет вспомнить статью Соловьева «Враг с Востока» с его ссылками по поводу эрозии почвы на Докучаева).

Но, конечно, полнее и выразительнее всего «евразийская» тема звучит в центральном романе трилогии Андрея Белого — в «Петербургe». В нем три главных сверхперсональных участника, скорее начала или стихии, — Восток, Россия, Запад. Поле действия — Россия, в центре ее — эксцентричный Петербург, то реальный город, то фантом, отсутствие города, «мозговая игра» по его поводу. С ним всё двойится, всё неясно. С одной стороны, Петербург — столица, где господствует порядок, организация. Символ города — Невский проспект, «европейский проспект», — подчеркивает автор, и уже одним этим он отличается от других российских городов, бывших некогда столицами, — и от «града первопрестольного» Москвы и от «матери городов русских» Киева. Невский — воплощение европеизма и порядка. Представляя читателю Невский проспект как некий высокий образец, в котором всё продумано до деталей, alter ego автора, начав самоуверенно, почему-то к концу сникает, поддается сомнениям, речь его становится спотыкающейся, косноязычной и, как речка в песках, сходит на нет, невольно ставя под известное сомнение только что реченное:

Невский Проспект обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; нумерованные дома ограничивают его; нумерация идет в порядке домов — и поиски нужного дома весьма облегчаются. Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект; то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например); образующие его боковые границы дома суть — гм ... да: ... для публики. Невский Проспект по вечерам освещается электричеством. Днем же Невский Проспект не требует освещения.

Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он — европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...

Потому что Невский Проспект — прямолинейный проспект.

Носитель голоса и слова о Петербурге и Невском все чаще и чаще повторяется, не в состоянии вырваться из плена описываемого



им порядка и довести до конца фразу, заполняя ее концевки всеми этими *и* и *да* или просто значимой паузой, знаком обрыва речи, соответствующим на письме многоточию, в романе избыточно частому. Оказывается, что в самом описании «образцового» Петербурга можно утонуть, как в болоте; оказывается (и об этом в романе позже) помимо идеального Невского в городе есть еще недобрая сила страшных островов и рабочих окраин, куда «публика» заглядывает разве что по особому случаю. Стремясь вырваться из плена собственных рассуждений, говорящий сообщает главное — нечто вполне ясное, очевидное, не вызывающее противоречий и именно к ним приводящее:

Невский Проспект — немаловажный проспект в сем не русском — столичном — граде. Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек.

И разительно от них всех отличается Петербург.

Если же вы продолжаете утверждать нелепейшую легенду — существование полуторамиллионного московского населения — то придется сознаться, что столицей будет Москва (первый парадокс. — *В. Т.*), ибо только в столицах бывает полуторамиллионное население; а в городах же губернских никакого полуторамиллионного населения нет, не бывало, не будет. И согласно нелепой легенде окажется, что столица не Петербург (второй парадокс. — *В. Т.*).

Если Петербург не столица, то — нет Петербурга (третий парадокс. — *В. Т.*). Это только кажется, что он существует.

И ища выхода из той неразберихи, в которую попадает человек, чья логика противоречит логике описываемого им города, говорящий, чтобы свести концы с концами, вынужден ссылаться на вторичные и чисто формальные («математические»), к абстракциям уводящие аргументы.

Как бы то ни было (не лучшее начало в «математических» рассуждениях, претендующих на строгость. — *В. Т.*), Петербург не только не кажется, но и оказывается — на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкой в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он — есть: оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр.

Точка, сидящая в плену двух концентрических кружков, выступает основным аргументом, подтверждающим, что Петербург — есть и что он — столица. Так в самом начале романа задается тема иллюзорности и эфемерности, основы-основания, оказывающейся безосновной, а если говорить конкретнее и о более осязаемом «грубом», то речь идет в романе о «евразийском» начале, точнее — о двух началах, о двух стихиях: азиатской и европейской, иначе говоря о Востоке и Западе, об их противостоянии, борьбе, но и взаимопроникновении и, если угодно, о перспективах синтеза в ту или другую сторону — европеизация «азиатского», начинающаяся с верхнего слоя, и «обазиятчение» европейского, проступание «азиатского», — о том, как система, доведенная до абсурда, ведет к срыву в бессистемность, как порядок превращается в беспорядок, линия в тупик, мера в безмерность или неизмеряемость, одним словом, о том, как Логос исподволь одолевается Хаосом, соотносимым в романе с Востоком, как его понимает автор.

«Евразийское» в «Петербурге» разыгрывается не только на высоком уровне, где не обозначены буквально ни «европейское», ни «азиатское», но где и то и другое сводится контрапунктически, во всей своей непримиримости (по исходному условию), тем не менее не исключающей взаимопроникновения (на практике, чаще всего без намерения, подсознательно). Именно на этом высоком уровне романа, где Восток («восточное», «азиатское») и Запад («западное», «европейское») несомненно присутствуют и где, чтобы не размываться по мелочам и не упустить главного, эти начала остаются **б е з ы м я н н ы м и**, и следует искать главные смыслы романа.

«Именованье» же начинается на следующих уровнях, где отмеченным оказывается «восточное», реализующееся чуть ли не во всех своих значимых разновидностях, представляющих и Азию, и европейскую часть России, и Ближний Восток и даже (естественно, скромнее) Африку. Читатель легко заметит то обилие «восточного», более того, его избыточность, которые фиксируются в романе. Случайность ли это и только ли чувству «безразмерности», свойственному автору, обязаны мы этим восточным «ковром», наброшенным на большую часть романа? Ответить на это нетрудно. Человеку, пережившему русско-японскую войну, Цусимское поражение и сдачу Порт-Артура (а до этого и восстание «боксеров» в Китае) и воспринявшему все это как начало исполнений пророчеств Вл. Соловьева и верности аргументов в его историософских работах об угрозе «панмонголизма», все это не могло казаться случайным. Во всем этом он

видел глубокий смысл, и уклониться от рефлексий по поводу недавно происходившего Андрей Белый никак не мог: само известное «перебарщивание» по части «восточного» — свидетельство за значенности темой Востока и России и идеей, эту тему определяющей.

Восток так или иначе, видимо или невидимо пустил корни и в России и в Петербурге, и сама Россия, если только она не нечто третье, особое, несет в себе и «азиатское» начало. Что-то лежит на глубине и может долго оставаться невидимым и неведомым, но что-то «восточное» представлено и в самом официальном титуле Императора России, который пародийно обыгрывается в первых же строках романа и включает в себя упоминание грузинского, казанского и астраханского царства. Но все это части Российской Империи, хотя и вошедшие в нее позже. Существует, однако, и другой план — человеческий, лично-родовой, и он разыгрывается в образе одной из ключевых фигур романа — Аполлона Аполлоновича Аблеухова, одного из значительных сановников Российской Империи, сенатора («Аполлон Аполлонович был главой Учреждения: ну, того... как его? Словом, был главой Учреждения, разумеется, известного вам. Если сравнить худосочную, совершенно невзрачную фигурку моего почтенного мужа с неизмеримой громадностью им управляемых организмов, можно было б надолго, пожалуй, предаться наивному удивлению; но ведь вот — удивлялись решительно все взрыву умственных сил, источаемых этою вот черепною коробкою наперекор всей России, наперекор большинству департаментов (...)»). В романе именно он олицетворяет Империю, имперское начало, российскую государственность, ее верхи. Но как удалось ему это? С объяснения этого и начинается первая глава романа.

Как и все, конечно, «Аполлон Аполлонович Аблеухов (...) имел своим предком Адама. И это не главное: несравненно важнее здесь то, что благородно рожденный предок был Сим, то есть сам прародитель семитских, хесситских и краснокожих народностей. Здесь мы сделаем переход к предкам не столь удаленной эпохи. Эти предки (так кажется) проживали в киргиз-кайсацкой орде, откуда в царствование императрицы Анны Иоанновны доблестно поступил на русскую службу мирза Аб-Лай, прапрадед сенатора, получивший при христианском крещении имя Андрея и прозвище Ухова. Так о сем выходе из недр монгольского племени распространяется Гербовник Российской Империи. Для краткости после был превращен Аб-Лай-Ухов в Аблеухова просто» (возможно, это *Ухов* тоже отзвук степи в ономастической ипостаси:

«внешние», боясь степи — ведь она им чужая и опасная, — «слушают» степь (*Дивь кличеть върху дрѣва: велить послушати земли незнаемѣ* в «Слове о полку Игореве»), и это слушание-прислушивание — главный источник информации о степи; но и «внутренние», для которых степь своя, на границах ее с чужой «нестепью» тоже прислушиваются к последней, так как для них она тоже источник опасности; мотив слуха-слушания очень характерен для романа, см. далее, а само слово *слух*, как и его производное *слышать*: *слышать*, восходит через праслав. \**sluxъ* к и.-евр. \**k'ꞑl-ous-*, букв., возможно, 'поднимать ухо' (из и.-евр. \**kel-* 'поднимать', 'возносить'), т. е. 'наострять слух'; в романе это «наострение слуха» достигает своей мучительно растянутой кульминации в связи с мотивом «тикающей» сардинницы, которая вот-вот должна взорваться).

За полтораста лет тюркский Аб-лай, выходец из той самой «Киргиз-Кайсацкия орды», «богоподобной царевной» которой была и Фелица русской литературы, в череде поколений стал русским «европейцем», одержимым западными идеями системы и организации, — и отсюда не только внешне, поверхностно — Аполлоном Аполлоновичем Аблеуховым (отца его звали тоже Аполлон, и возможен вопрос — не сохраняется ли в этом имени память о родоначальнике: Ап[оллон]:Аб[-Лай]? и вообще не отражается ли в фамилии Аблеухов результат притяжения-аккомодации к слову *оплеуха*, также отсылающему к *ухо* (вопреки Фасмеру: к *плевать*<sup>3</sup>, *оплеуха* имеет своими синонимами слова *заушина* (': *заушать*), *треух*, см. Даль, s. v.; в основе же первой части слова, вероятно, — глагол *оплетать* в значении 'наносить побои', 'сильно бить', 'оплесть'<sup>4</sup>)? И сам Аблеухов разве не своего рода — разумеется, в виртуальном модусе — персонификация старой московской идеи «царева уха», всегда наостренного и вверх, и вниз, и во все стороны?

С «тюркской» волей, настойчивостью и последовательностью, с «русским» размахом выстраивал Аполлон Аполлонович свой путь в сторону «европейских» идей, которые, по его разумению, он осуществлял и в быту («Аполлон Аполлонович только раз вошел в мелочи жизни: он однажды проделал ревизию своему инвентарю; инвентарь был зарегистрирован в порядке и установлена номенклатура всех полок и полочек; появились полочки под литерами: а, бе, це; а четыре стороны полочек приняли обозначение

<sup>3</sup> ФАСМЕР 1971, III: 145.

<sup>4</sup> СРНГ 1987, XXIII: 263—264.

четырёх сторон света. Уложивши очки свои, Аполлон Аполлонович отмечал у себя на реестре мелким, бисерным почерком: очки, полка-бе и СВ, то есть северо-восток»), распространяя эти установки и привычки и вокруг себя («копию же с реестра получил камердинер, который и вытвердил направления принадлежностей драгоценного туалета; направления эти порою во время бессонницы безошибочно он скандировал наизусть»), и в своей государственной деятельности, завораживая страну циркулярами, от него, Аполлона Аполлоновича, исходящими. Но идеи и принципы, при разумном подходе к ним правильные и во всяком случае полезные, будучи доведены до абсурда, несут вред во всех направлениях: в семейной жизни Аполлон Аполлонович был несчастен — жена ушла от него, сын лишь по счастливой случайности не убил своего отца, в старости его ждали распад личности, амнезия, одиночество; в деле, которому Аполлон Аполлонович отдал себя целиком и которое он так высоко ценил — государственные заботы, — он тоже не преуспел: русско-японская война, революция 1905 года, начало мировой войны (теоретически до него он еще успел дожить) были плодами и его «направляющей» деятельности. Счастьем несчастного Аполлона Аполлоновича было то, что до «окаянных дней» после переворота 17-го года он, конечно, не дожил, но в том, что они пришли, существенная доля и его вины: по сути дела ужас «революционного» с к и ф с т в а подготавливал, не сознавая этого, и, бывший скиф, ставший русским государственным, Аполлон Аполлонович: идя к Западу, он готовил поражение его в России и победу в ней же худшего из того, что нес с собой Восток — разрушение, жестокость, кровь, силу-насилие, погружение в тьму Хаоса (говоря здесь о Востоке, следует помнить, что речь идет об историческом и художественном образе Востока, как он понимался на рубеже XIX—XX века в определенном достаточно узком, хотя и влиятельном круге русского просвещенного общества, чуткого к новым веяниям, склонного к поискам «пророческого» и при этом воспринимающего Восток прежде всего в ракурсе опасности, с ним связанной).

Чтобы почувствовать размах панорамы «восточного» как ключевой части «евразийского» и состав этой панорамы, уместно хотя бы выборочно представить то, что непосредственно помечено как «восточное» во всем многообразии его вариантов (более важное предлагается в контекстах, имеющих объяснительную силу); примеры приводятся в последовательности текста.

Пять лет уж прошло с той поры, как Аполлон Аполлонович подкатил к Учреждению безответственным главой Учреждения: пять с лишним лет прошло с той поры! И были события: проволновался Китай, пал Порт-Артур; — Темно-желтая пара Липпанченки напомнила незнакомцу темно-желтый цвет обой его обиталища (...) — цвет, с которым связалась бессонница и весенних, белых, и сентябрьских, мрачных, ночей; (...) та злая бессонница вдруг в памяти ему вызвала одно роковое лицо с узкими, монгольскими глазками; то лицо на него многократно глядело с куска его желтых обой (прилагательное *желтый* переполняет текст романа, настойчиво внедряясь и в сознание и в подсознание читателя; в пределе и Петербург и все в нем — желтое, а желтое отнюдь не только цвет: оно метафизический образ скуки, тоски, гниения, порчи, если говорить о ядре употреблений этого слова, ставшего одним из наиболее распространенных и сильных знаков-примет «Петербургского текста»; ср. также терминологическое использование слова *желтокровие* у Блока; разумеется, что *желтый* имплицитно и образ «восточного». — В. Т.); — незнакомец мой на него посмотрел и подумал «тьфу, гадость — татарщина...»; — «Извините, Липпанченко: вы не монгол?» — «Почему такой странный вопрос?..» — «Так, мне показалось...» — «Во всех русских ведь течет монгольская кровь...»; — Два с половиною года назад Николай Аполлонович не расхаживал по дому в бухарском халате, ермолка не украшала его восточную гостиную комнату (...); после же бегства (матери Николая Аполлоновича Анны Петровны. — В. Т.) с артистом на паркетах домашнего остывающего очага Николай Аполлонович появился в бухарском халате (...); между тем с утра на Николае Аполлоновиче стал появляться халат; завелись татарские туфельки (...), появилась ермолка. И блестящий молодой человек превратился в восточного человека (...) Николай Аполлонович был перед нами в татарской ермолке; — За пять лет протекли события: (...) желтая пята дерзновенно взошла на гряды высот порт-артурских; проволновался Китай и пал Порт-Артур; — *Дарьяльский* (к *Дарьял*, фамилия персонажа «Серебряного голубя». — В. Т.); — *ангел Пери* (отсылка к поэме Жуковского «Пери и Ангел», представляющей собой перевод второй части поэмы Т. Мура «Лалла Рук», в конечном счете — к иранским пэри. — В. Т.); — Софья Петровна Лихутина на стенах поразвесила японские пейзажи, изображавшие вид горы Фузи-Ямы (...) в своем розовом кимоно по утрам пролетая из-за двери к алькову, то она была настоящей японочкой (...) покрывалась испариной, будто теплой ро-

сой японская хризантема; — Пейзаж этот принадлежит перу Хадусаи (речь идет о Хокусае. — В. Т.); — *подпоручик* (...) *Его Величества Короля Сиамского полка* (основание для реконструкции такого полка — принц Сиамский Чакарбон, бывший одним из шефов лейб-гвардии гусарского полка Его Величества. — В. Т.); — (...) пощечина звонко огласила японскую комнату (...) «Если я — красный шут, вы — японская кукла...»; — бухарский халат (...) Николая Аполлоновича, так сказать, продолжался во все принадлежности комнаты: например, в низкий диван; он скорее напоминал восточное, пестротканое ложе (...), в негритянский щит (...), в суданскую ржавую стрелу (...); на табуретке стоял темно-синий кальянный прибор и трехногая золотая курильница в виде истыканного отверстиями шара с полумесяцем наверху; — (...) нахлобучив на лоб косматую черную шапку, завезенную с полей обогренированной кровью Манджурии; — (...) в Оренбурге, Ташкенте (...); — «Вы ведь были сосланы?» — «Да, в Якутскую область»; — *епфраншиш-шишиарфне* (условно — к персидскому. — В. Т.) — а (...) сидит какая-то татарщина, монгольство, что ли, восток; — Явление заключалось в странной галлюцинации: на коричнево-желтых обоях его обиталища (...) появилось призрачное лицо; черты этого лица по временам слагались в семита; чаще же проступали в лице том монгольские черточки: все же лицо было повито неприятным желто-шафранным отсветом. То семит, то монгол вперяли в Александра Ивановича взоры полной ненависти (...); а семит или монгол сквозь синеватые клубы табачного дыма шевелил желтыми губами своими (...); — Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет, — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обогрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!... Куликово Поле, я жду тебя (...) Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега (...); — «А про японца откуда ты знаешь?» — «А про японца так водится: про японца все знают... Еще вот изволите помнить, ураган-то, что над Москвою прошел, тоже сказывали — как мол, что мол, души мол, убиенных; с того, значит, света, прошлись над Москвою, без покаяния, значит, и умерли. И еще это значит: быть в Москве бунту» — «А с Петербургом что будет?» — «Да что: кумирню какую-то строят китайцы!» (все это — в апокалиптическом древне- и нововосточном контексте: «Близится великое время: остается десятилетие до начала конца:

вспомните, запишите и передайте потомству; всех годов значительней 1954 год. Это России коснется, ибо в России колыбель церкви Филадельфийской (...) Вижу теперь, почему Соловьев говорил о культе Софии. Это — помните? В связи с тем, что у нижегородской сектантки ... (...)» — «А что, Степка, будет?» — «Слышал я: перво-наперво убения будут, апосля же всеопчее недовольство; апосля же болезни всякие — мор, голод, ну а там, говорят умнейшие люди, всякие там волнения: к и т а е ц встанет на себя самого; м у х а м е д а н е тоже взволнуются очень, только етта не выйдет». — «Ну а дальше?» — «Ну все протчее соберется на исходе двенадцатого года; только уж в тринадцатом году... Да что! Одно такое пророчество есть, барин: вондем-де... на нас-де клинок... во что венец я по н ц у: и потом опять — рождение отрока нового. И еще: у анпиратора прусскава мол... Да что. Вот тебе, барин, пророчество: Н о е в Кавчег надобно строить!» — Следует напомнить, что «евразийское» вообще склонно провоцировать апокалиптическое: оно чревато апокалипсисом даже в, казалось бы, рациональных построениях евразийцев 20—30-х годов. — В. Т.); — Ангел П е р и в этот день оставался один; мужа не было (...) непричесанный ангел порхал в своем розовом к и м о н о между вазами хризантем и горой Фузи-Яма (...); — (...) ведь недаром же надпись на книжечке начиналась словами: «Мой д е в а х а н и ч е с к и й друг», и кончалась надпись та подписью: «Баронесса R.R. — брeнная скорлупа, но с будхической искрой». Но позвольте, позвольте: что такое «д е в а х а н и ч е с к и й друг», «скорлупа», «будхическая искорка»? Это вот разъяснит А н р и Б е з а н с о н (...) «Анри Безансон...» — «Вы хотите сказать А н н и Б е з а н т ... Человек и его тела?»; — «Не знаю, право... Ни при чем я тут... Я сам только из М а н д ж у р и и; видите — вот Георгий...»; — А цоканье — Аполлон Аполлонович рассмотрел — было щелканьем языка какого-то дрянного м о н г о л а: там какой-то толстый м о н г о л с физиономией, виданной Аполлоном Аполлоновичем в его бытность в Токио (Аполлон Аполлонович был однажды послан в Т о к и о), — там какой-то толстый м о н г о л присваивал себе физиономию Николая Аполлоновича — присваивал (...), потому что это был не Николай Аполлонович, а просто м о н г о л, виданный уж в Токио (...) А м о н г о л (Николай Аполлонович) приближался с корыстной целью; — Голос редактора остановил его на пороге: — «Понимаете теперь, сударыня, связь между японской войною, жидами, угрожающими нам монгольским нашествием, и крамолой? Жидовские выходки и выступление в К и т а е Б о л ь ш и х К у л а к о в имеют меж собой теснейшую и яв-



ную связь»; — «Нас готовятся принести в жертву сатане, потому что высшие ступени жидо-масонства исповедуют определенный культ (...»); — исполинская карта России предстала пред ним (перед Аполлоном Аполлоновичем в его «мозговой игре». — *В. Т.*), таким маленьким: неужели это враги: враги — исполинская совокупность племен, обитающих в этих пространствах: сто миллионов. Нет, больше ... «От финских хладных скал до пламенной Колхиды»...; — Николаю Аполлоновичу чудилось, что из двери, стоя в безмерности, на него поглядели, что какая-то там просовывалась голова (...): голова какого-то бога (...). Ведь таким же точно божкам, может быть, в старинные времена поклонялись его киргизкайсацкие предки; эти киргизкайсацкие предки, по преданию, находились в сношении с тибетскими ламами; в крови Аб-Лай-Уховых они копошились изрядно. Не оттого ли Николай Аполлонович мог испытывать нежность к буддизму. Так сказала наследственность (...) в склеротических жилах наследственность билась миллионами кровавых желтых шариков; — Николай Аполлонович привскочил. Старинная, старинная голова: Кон-Фудзы или Будды? Нет, в двери заглядывал, верно, прапрадед, Аб-Лай (...) почему-то вспомнился Николаю Аполлоновичу его собственный бухарский халат, на котором павлиньи переливные перья... Пестрый шелковый переливный халат, на котором (...) ползли все дракончики, остроклювные, золотые, крылатые (...); над головой и светил, и потрескивал многолучевой ореол (...). В центре этого ореола какой-то морщинистый лик разъял свои губы с хроническим видом; преподобный монгол вошел в пеструю комнату (...). В первое мгновение Николай Аполлонович Аблеухов подумал, что под видом монгольского предка, Аб-Лая, к нему пожаловал Хронос; — Под Нирваною разумел он — Ничто. И Николай Аполлонович вспомнил: он — старый туранец (этот — Туран, туранский, туранец — ключевой для евразийцев термин оказался предвосхищен уже Андреем Белым, что не исключает, конечно, употребления его в других, еще более ранних, текстах; дело, однако, в том, что «восточно-западная» проблема писателя лежит в той же плоскости и на той же линии, что и евразийская доктрина. — *В. Т.*) — воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской Империи, чтоб исполнить одну стародавнюю заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем; стародавний восток градом невидимых бомб осыпал наше время.

Николай Аполлонович — старая туранская бомба — теперь разрывался восторгом, увидевши родину; на лице Николая Аполлоновича появилось теперь забытое, монгольское выражение; он казался теперь мандарином Срединной империи, облеченным в сюртук при своем проезде на запад; — наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что уже в Кутайском театре публика воскликнула: «Граждане!...» (...) что в Тифлисе открыл околоточный фабрикацию бомб (...) что кочевряжились пермяки (...); — Странное дело: как он вдруг напомнил отца! Так с душившим душу восторгом старинный туранец, облеченный на время в брентную арийскую оболочку, бросился к кипе старых тетрадок, в которых были начертаны положения им продуманной метафизики (...): все тетрадки сложились пред ним в одно громадное дело — дело всей жизни (...): сплошное, громадное, монгольское дело засквозило под всеми пунктами и всеми параграфами: до рождения ему врученная и великая миссия: миссия разрушителя; — Это гость, преподобный туранец, стоял неподвижно (...) Николай Аполлонович бросился к гостю — туранец к туранцу (подчиненный к начальнику) с грудой тетрадок в руке: — «Параграф первый: Кант (доказательство, что и Кант туранец)» (...) — «Параграф четвертый: разрушение арийского мира системой ценностей». — «Заключение: стародавнее монгольское дело». Но туранец ответил. — «Задача не понята: вместо Канта — быть должен Проспект» — «Вместо ценности — нумерация: по домам, этажам и комнатам на вековечные времена». — «Вместо нового строя: циркуляция граждан Проспекта — равномерная, прямолинейная». — «Не разрушение Европы — ее неизменность...» — «Вот какое — монгольское дело...» (в этом фрагменте полнее и глубже всего обнаруживается высота замысла романа; здесь он достигает метафизического уровня, и «туранское», и «монгольское» становится универсальной категорией, которая может присутствовать и порядку, и организации, и нумерации, и циркуляции, и системе, и мере; это универсальное начало, если угодно, не национально, но интернационально: оно может гнездиться и в самом расцвете европейского благополучия и поражать его — как гром среди ясного неба — неожиданно-негаданно, когда люди даже не подозревают о том, что уже произошло на глубине и за что, возможно, придется платить будущим поколениям; именно здесь писателю удалось — и интуитивно, и историософски — проникнуть в самую суть «евразийской» (и не только ее) идеи, и озарения Андрея Белого освещают и будущий путь «евразийцев», которые, кажется, этого света не заметили,

будучи — в своих идеологических устремлениях — захвачены злобой дня; тем больше значение романа, предвосхитившего в существенной степени идеи ранних евразийцев. — *В. Т.*); — (...) после был он в Китае: Аполлон Аполлонович, богдыхан, повелел Николаю Аполлоновичу перерезать многие тысячи (что и было исполнено); и в сравнительно недавнее время, как на Русь повалили тысячи там ерлановых всадников, Николай Аполлонович прискакал в эту Русь на своем степном скакуне; после он воплотился в кровь русского дворянина; и принялся за старое: и как некогда он перерезал там тысячи, так он ныне хотел разорвать: бросить бомбу в отца; бросить бомбу в самое быстротекущее время. Но отец был — Сатурн, круг времени повернулся, замкнулся (...) Все падало на Сатурн (...) — «*Cela... tourne...*» — в совершеннейшем ужасе заревел Николай Аполлонович (...) — «Нет, *Sa... tourne...*» (...) Он сидел пред отцом (как сживал и раньше) — без тела, но в теле (вот странность-то!): за окнами его кабинета, в совершеннейшей темноте, раздавалось громкое бормотание: турн-турн-турн. То летоисчисление бежало обратно. — «Да какого же мы летоисчисления?» Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись, ответил: «Никакого, Коленка, никакого: времяисчисление, мой родной, — нулевое...» (разрушительные свойства Сатурна, пожирающего своих детей, и время, что в известном смысле одно и то же, при своем круговращении (*Ça tourne* 'это вертится'), может быть, отзываются и в «громком бормотании», которое как бы и отсчитывает каждый поворот (*tourner* : *tourner*) поколения-времени, отсылая к тому тиканью смертельной сардинницы ужасного содержания, приближающемуся к нулевой точке взрыва, когда «кости разорвутся на части» (ср.: Ужасное содержание души Николая Аполлоновича беспокойно вертелось (*tourner*. — *В. Т.*) (там, в месте сердца), как жужжавший волчок: разбухало и ширилось; и казалось: ужасное содержание души — круглый ноль — становилось томительным шаром), и в разрушительных потенциях туранцев, образ которых, возможно, провоцируется настойчивым «турн-турн-турн». — *В. Т.*); — какой-нибудь случайный полуночный кошмар, в котором главную роль играла особа, мог случайно связаться каким-нибудь случайным двусмысленным выражением особы; и пища для душевной болезни на почве алкоголизма готова; галлюцинация же монгола и бессмысленный в ночи им слышанный шепот: «Ен-франшиш» — все это докончило остальное. Ну, что такое монгол на стене? Бред. И пресловутое слово; — (...) и среди желтого мерцания этого явственно рассмотрел Александр Иванович силузты.

Каково же было его изумление! Один силуэт оказался просто-напросто татарин<sup>ом</sup> Махмудкой, жителем подвального этажа; в желтом трепете догоравшей (...) спички Махмудка склонился к господину обыденного вида (...), но с горбатым лицом восточного человека; горбоносый, восточный же человек что-то силился спросить у Махмудки, а Махмудка качал отрицательно головой; — (...) проповедовал он (Александр Иванович Дудкин. — *В. Т.*) и призванье монголов (впоследствии он испугался монголов); — «Там — я живу; впрочем, родина моя — Шемаха, а я обитаю в Финляндии: климат Петербурга, признаюсь, и мне вреден (...)» — «Вы говорите столичный наш город... Да не ваш же: столичный ваш город не Петербург — Тегеран ... Вам, как восточному человеку, (...)»; — (...) а персидский подданный Шишнарфнэ символизировал анаграмму; — Пять лет уже протекло: проволновались глухо события; уж проснулся Китай; и пал Порт-Артур: желтолицы ми наводняется приамурский наш край; пробудились сказания о железных всадниках Чингиз-Хана (...); — Если б там, за зеркальным подъездом, стремительно просверкала бы тяжкоглавая булава, верно б, верно бы здесь (...) не волновался Китай; и не пал Порт-Артур; приамурский наш край не наводнялся бы косыми; всадники Чингиз-Хана не восстали бы из своих многосотлетних гробов. Но послушай, прислушайся: топоты... Топоты из зауральских степей; — (...) из развалин не сложится Порт-Артур; но — взволнованно встанет Китай; чу — прислушайся (...) то всадники Чингиз-хана; — (...) и потрогивал пальцем он куколку из фарфора — китаец: китаец качал головой; — уставился на арабскую табуретку; (и с расширением в северо-западную Африку (...) и не видит он бербера; видит то, что стоит перед ним: Аполлон Аполлонович (...) этот верх — Захуан, а тот мыс — карфагенский; Николай Аполлонович у араба снял домик в береговой, подтунисской деревне; — Николай Аполлонович сидит перед Сфинксом часами (...), занимается в булакском музее. «Книгу Мертвых» и записи Манефона толкуют (...) Николай Аполлонович провалился в Египте; — и в двадцатом столетии он провидит — Египет (...) звуки эти грохочут в Каире (...); — и Николай Аполлонович тянется к мумиям; — к мумиям привел этот «случай» (...) и в беззорные сумерки груды Гизеха протянуты безобразно и грозно (...) Монография называется (...) «О письме Дауфсехруты» (...); — слово ж то — Дауфсехруты — твердо помнил он (Аполлон Аполлонович. — *В. Т.*); — о «Дауф-

с е х р у т ы» — писал Коленька (...) — «Он, говоришь, в Назарете? (...) глаза у него разболелись в Египте; синие стал носить он очки»).

В книжной («некрасовской») редакции двух первых глав «Петербурга» также содержатся подобные «ориентализмы» Андрея Белого. То же можно сказать и о других его текстах, в частности, и мемуарных (ср. в «Начале века», «берлинская редакция» 1922—1923 гг. [ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 27, л. 196—199]: «Угрозу России В. С. Соловьев видел в монгольском востоке; „панмонголизм — символ тьмы, азиатчины, внутренне заливающей сознание наше; но тьма есть и в западе; и она-то вот губит сенатора Аблеухова в «Петербурге»; она же губит сына сенатора, старающегося при помощи Канта (...) обосновать социальную революцию без всякого Духа; татарские очи у Блока суть символы самодержавия, или востока; и символы самодержавия, запада; здесь, как и там, одинаково, «очи татарские» угрожают России. (...) Нота близкой катастрофы и в ней нота востока (монголов, татар) переживались и мною: в те именно месяцы — и писал «Петербург»; повторяются там темы Блока (...) Ошибся я: не к исходу тринадцатого, а к исходу четырнадцатого *все началось...* Тема лихого «монгола» проходит в воздухе; И Аполлон Аполлонович, Николай Аполлонович — монгольского рода; «монгол», одержавший Н. А. Аблеухова (...) появляется перед ним в бредовом сновиденье; и он сознает, что «монгол» — его кровь; ощущает туранца в себе, ощущает арийца своей оболочкою (...) Александр Иванович Дудкин его (монгола. — В. Т.) ощущает вовне, на обоях (...) «монгол» воплощается для него в негодя Липпанченко: «— Извините, Липпанченко, вы не монгол?» — спрашивает он Липпанченко (...) Руководящая нота татарства, монгольства в моем «Петербурге» — подмена духовной и творческой революции (...) темной реакцией, нумерацией, механизацией (...)»). Но обращение к таким текстам далеко увело бы от темы «Петербурга».

Одним из наиболее показательных и сильных признаков «азиатского» (восточного) и соответствующего пространства в отличие — в принципе — от «европейского» (западного) является сфера фонического, «фоносфера», все то, что произносится человеком и испускается всем тем, что нарушает тишину, безмолвие, и что слышится человеком. В романе практически нет примеров «азиатской» речи, если не считать фрагмент, в котором евреи говорят по-русски на митинге — (...) выбился какой-то весьма почтенный

еврей в барашковой шапке, в очках, с сильной проседью: обернувшись назад, в совершенном ужасе он тянул за полу свое собственное пальто; и не вытянул; и не вытянув, раскричался: — «Караша публикум; не публикум, а свинство! рхусское!..» — «Ну и што же ви, отчево же ви в наша Рхассия?» — раздавалось откуда-то снизу. Это еврей бундист-социалист пререкался с евреем не бундистом, но социалистом (характерно, что по соседству воспроизводится речь представителя люмпенпролетариата, обладателя «такого густого голоса, что все вздрогнули»): — «Тварры...шшы!.. Я, тоись, челаэк бедный — прролетаррий, тварры...шшы!..» (...) — «Так, тварры...шшы!.. и птаму значит, ефатт самый правительственный... прразвол... так! так! тоись, я челаэк бедный — гврю: за-ба-ставка, тварры-шшы!» Гром аплодисментов (Верно! Верно! Лишить его слова! Безобразие, господа! Он — пьян!). — «Нет, я не пьян, тва-рры-шшы!.. А значит, на эфтого самого буржуазия... как, стало быть, трудишса, трудишса... Одно слово: за ноги евво да в воду; тоись... за-ба-сто-вка!»). Но дело даже не в русском языке в чужеродном исполнении: подлинно русская речь даже в произнесении людей интеллигентных, за немногими исключениями, поражена какой-то болезнью, принимающей многообразные формы; она дефектна, спотыклива, с задержками и повторами; даже сквозь смысл в ней часто проступает бессмыслица, говоренье как некий автоматизм, привычка, как псевдоречь; степень «механического» в речи персонажей романа очень велика — как по составу, так и особенно по употреблению. Единственный чужой язык, который звучит в романе, — французский, т. е. западный, европейский. Звучанье французских фрагментов текста передается как французской (латинской) графикой, так и русской (кириллической), ср.: «Ррекюлэ!.. Балансэ во дам!.. (...) Ррекюлэ...»; — «Па де-карт, сильву плэ!...»; — «A vos places»; — «tante Lise; ma chère...» — «Mais j'espère que oui»; — «Je serai bien triste d'avoir manqué l'occasion de parler à monsieur»; — «Excusez, dans certains cas je préfère parler personnellement» и др.

Ф о н о с ф е р а «Петербурга» исключительно насыщена и резко акцентирована. Очень скоро даже не слишком чуткий читатель замечает эту «фоническую» и — шире — языковую «умышленность» автора, который сам с правом мог бы быть назван гением «фоники», звука (эти опыты Андрея Белого в фоносфере в настоящее время могут быть осмыслены в свете идей Я. Ксенакиса, развиваемых в его книге «Les musiques formelles»<sup>5</sup>, где речь, в частности, идет о приме-

<sup>5</sup> XENAKIS 1963.

нении теории вероятностей к управлению большими массами звуковых событий<sup>6</sup>; плотность фоносферы Белого дает повод видеть в ней определенные переклички с музыкой, своего рода «приближение» к ней). Это свойство, похоже, было и в природе писателя, но этот природный дар, несомненно, был развит постоянным наблюдением, анализом, практикой самообучения (ср. многие статьи Андрея Белого и соответствующие страницы его книги о Гоголе, с одной стороны, и, с другой, звуковую организацию его стихов). Говорить о значении мира звука для Белого здесь не приходится. Его мир всегда звучащий, и сама тишина и молчание отсылают к отсутствию звука как временной паузе звукоряда. Н. А. Кожевникова<sup>7</sup> отмечает, что в поэзии Белого, в самом мире его, всегда присутствует мистический зов, призыв (конечно, в существенной степени это относится и к художественной прозе, ср. книгу того же автора о языке Андрея Белого<sup>8</sup>), и приводит примеры с характерным квантором звучащего мира — *Звучало*, что особенно отмечено в безличных конструкциях с последующим двоеточием, после которого следует сам зов в виде прямой речи: *Звучало мне: «Пройдет твоя кручина...»* или *Звучало мне: «И времена свиваются, как свиток...»* и т. п. Иногда складывается впечатление, что Белый не терпит, не переносит неозвученного, мертвого пространства и загодя ориентируется на «полно- и все-звучие», т. е. на «живое» пространство. Отсюда — отмеченная той же исследовательницей тенденция к употреблению множественного числа в обозначениях «звучаний и звуков» — *шопоты, шелесты, шорохи, зовы, ревы, гулы, свисты, визги, взвизги, трески, стуки, хрусты, щебеты, лепеты, плачи, пенья* и др.

Но нужно идти еще дальше, и Белый открывает перед исследователем возможность анализировать сам дух поэтической формы, отмеченность звуков, их конкретную (разумеется, в общем контексте) с е м а н т и к у: в звуке дышит и, значит, живет какая-то часть смысла: звук стремится к смыслу, как и смысл тоскует по звуку. В дневниковых записях Белого «К материалам о Блоке» (1921) он, помня, что «*Внешнее* иногда внутренней *внутреннего*», пишет о том, как он сообщил Блоку, что в стихах его третьего тома доминирующей является аллитерация на *тр-др* и что она отсылает к «трагедии трезвости», и как Блок был рад догадке своего собрата. Нужно отметить, что все аллитерации и ассонансы для Белого получали свое оправ-

---

<sup>6</sup> См. ХАРЬКОВСКИЙ 2001: 229.

<sup>7</sup> КОЖЕВНИКОВА 1995.

<sup>8</sup> КОЖЕВНИКОВА 1992.

дание только тогда, когда они связаны со смыслом. В тех же записях Андрей Белый писал: «Умные» люди, протестующие против натяжки, думают, что эта натяжка рассудка; они забывают, что я... *тоже немножко поэт*, и что это сравнение у меня из *нутра*, которое не всем доступно... (...) Между тем «психологи творчества» и «аналитики приемов» забывают, что *ариаднова нить к душе поэта — душа поэта*; если нет ее — никакая статистика не поможет (...) Я, например, знаю происхождение содержания «Петербурга» из л-к-л — пп-пп-лл, где «к» звук духоты, удушения от «пп-пп» — давление стен «Желтого Дома»; а «лл» — отблески «лаков», «лосков», и «блесков» внутри «пп» — стен, или оболочки «бомбы». «Пл» носитель этой блестящей тюрьмы — Аполлон Аполлонович Аблеухов; а испытывающий удушье «к» в «п» на «л» блесках есть «К»: Николай, сын сенатора — «Нет: вы фантазируете!» — «Позвольте же, наконец: я или не я писал „Петербург“?» — «Вы, но... вы сами абстрагируете!..» — «В таком случае я не писал „Петербург“: нет никакого „Петербург“; ибо я не позволю вам у меня отнимать *мое детище*: я знаю его с такой стороны, которая вам не снилась никогда...».

Но в романе Андрея Белого сейчас нас интересует тема звукопроизводства и сами звуки в их связи со смыслом, хотя бы с его осколками, с их устремлениями к жизни в пространстве смысла. Сначала об обозначениях звукопроизводства. Не касаясь неизбежных в большом романе глаголов типа *говорить, рассказывать, сказать, петь, спрашивать, отвечать* и т. п., здесь достаточно привести — в порядке следования в романе, но разумеется, не полностью — примеры глаголов, обозначающих словопроизводство (их более полусотни, многие из них повторяются, с учетом существительных, прилагательных, причастий и наречий число примеров весьма значительно увеличивается):

— гремела рулада Шопена; — тротуары шептались и шаркали; — (разночинец, «может быть с усиками») загуторит, зашепчется, захихикает (...) загуторит, зашепчется, захихикает ваша комната; — кошка, оказавшаяся у ног, фыркнула; — потоки (людские. — В. Т.) (...) гремели, рычали; — сердце трепетало и билось; — Зашушукало сзади; — перешушукнулось издали; — А кругом зашептало (см. выше: *Звучало. — В. Т.*); — Так, громыхал мужчина (...) и, давясь, выкрикивал непонятности. Кажется, он выкрикивал; — И компания (...) начинала визжать; — Оглушили его сперва голоса; — все визжало оттуда и плакало; — угрожала, виз-



жала (о летучей мыши. — *В. Т.*); — поскрипывал он половицею; — И кругом раздавалось: «Ты-то пил со мной?»; — А кругом раздавалось: — «Свиньей не ругайтесь...»; — Наклонившись зашептал что-то на ухо (...): — «Шу-шу-шу»; — прислушивался к шептанию (...), стараясь расслышать внимательно содержание шепота (...) голоса покрывали шепот Липпанченко; что-то чуть шелестело (...) (будто шелест многих сот муравьиных членистых лапок (...)) и казалось, что шепот тот имеет страшное содержание, будто шепчутся здесь о мирах и планетных системах, но стоило вслушаться в шепот, как страшное содержание шепота оказывалось будничным; — «Прислушайтесь к шуму...» — «Да, изрядно шумят»; — пощечина звонко огласила японскую комнату; — она грохнулась на пол; — ухнула выходная дверь; — она хохотала без устали; — что-то крикнул (...), но на выкрик ответила тишина; — Это ты разревелась ветрами (...), разревелась ты миллионами (...) заклинающих голосов; — только волки (...) жалко вторят ветрам; — раздался отчетливый металлический звук: что-то щелкнуло; в тишине раздался тонкий писк пойманной мыши (...) и шаги незнакомца затопали в угол (...) раздался испуганный его голос; — дверь завизжала; и чебурахнулся дверной блок; — раздавалось: бам-бам; — и ветер из отворенной форточки присвистнул (...); — это — пришло, раздавило, ревело; — «На Васильевский Остров», — брякнул Николай Аполлонович; — сначала он как-то задорно профыркал в свои серые бачки; — (...) оно — началось: приползло, зашипело; — раздалась руготня, дребезжание жалкое балалайки и голос; — Петербургская слякоть шелестела талыми струями; — А кругом раздавалось: — «Кто да кто?»; — (...) разревелась та же пьяная кучка; — громада смеялась двусмысленно; — треск рассевишихся досок, звон разбитых стаканчиков огласит ресторан; — (...) продолжал хохотать Николай Аполлонович; — Но рюмки чокнулись звонко; так же чокнулись рюмки... — где чокнулись?; — стал по столу пристукивать пальцем; — жестяница еще тикала; — В Петербурге уж гремели события; — в гулком реве, в протяжно-отчаянном реве, — разорвался бы рот (...) (так ревели черные тысячи картузов городских громил на погромах); — Часы тикали. Александр Иванович крикнул два раза; — (...) услышал странный грянувший звук; странный звук грянул снизу (...) раздавался удар за ударом (...) и удары металла (...) раздавались все выше, раздавались все ниже; — Раскололась и хряснула дверь:

треск стремительный; — Гроыхали периоды времени; этот грохот я слышал; — «Там кричат журавли»; — И — тикали часики (...); тиканье становилось отчетливее (...) — «Тики-так», — раздавалось негромко; — (...) на поверхности стола, тикают... Им же снятые часики; — Часы тикали (...) и — тикали мысли (...) — «А ведь тикает-тикает...»; — И раздадутся непереносные грохоты; — пульсы припали и бились; — Грохнуло: понял все; — есть какие-то звуки; звуки эти грохочут; — взревая и бацая бубнами (...) и т. п.

Легко заметить, что подавляющее большинство примеров на глаголы звукопроизводства не нейтральны, но, напротив, отмечены крайностями: они обозначают или громкое и даже сверхгромкое, «грубое» звучание, или тихое, существенно ниже среднего уровня, иногда едва слышимое (*шептать, шелестеть, шушукаться, зашептать* и т. п.), «нежное» в отличие от «грубого» громкого (*шуметь, хохотать, ухнуть, дребезжать* и др.). Это «грубое» не ограничивается громким или пронзительным (*визжать, взвизгивать* и т. п.), ср. *загудорить, захихикать, фыркнуть, профыркать* и т. п., но оно не затрагивает того, что четко артикулировано (ср. *цоканье, щелканье* и т. п.). С достаточным основанием можно отметить не только плотное и обильное заполнение фоносферы весьма многочисленными и многообразными типами акусм, соответствующих разным способам звукопроизводства, но и подчеркнуть, что звуко-слуховые средства, представленные в романе, составляют, пожалуй, наиболее сильную и эффективную часть изобразительных черт его. Хотя изображение «зримо» мира в «Петербурге» тоже делает честь его автору, но все же «живописность» романа, вероятно, менее эффектна, чем то, что выражается в фонике и апеллирует к слуху. Глаголы слышания-слушания достаточно часты в романе и выступают в отмеченных ситуациях, а иногда и в ключевых местах его (*слушать, прислушиваться, слышать, услышать* и др.). Две группы таких глаголов обнаруживают свои потенции или, напротив, ущербность — когда услышано нечто важное, что провоцирует к изменению status quo («Вдруг чуткое ухо моего незнакомца услышало за спиной восторженный шепот: — „Неуловимый!...“ — „Смотрите — Неуловимый!“ (...)») и под.), или когда нечто услышано неполно, неопределенно или ошибочно и отобрать логически нужное, правильное трудно: — А кругом зашептало: (...) — «Пора, право...». Незнакомец услышал не «право», а «прово-»; и докончил сам: — «Прово-кация». — А докончив, ошибся, и эта ошибка спровоцировала другую ошибку: «Абл...ейка меня кк... исла... тою... попробуй ...» вопреки очевидности вырвало

из контекста первое слово, понятое как «В Аблеухова». В положении незнакомца ошибка и правдоподобная и даже естественная, но все-таки ошибка, которая в ином случае могла привести и к большой неприятности. *Слух* и *глух* обозначают присутствие или отсутствие некоей важной способности восприятия, получения информации, выработки ориентации. В романе *слушать* и *оглушать*, соединяясь, образуют не только некую фоническую фигуру, но и микросюжет, в котором с-вѣдение вступает в борьбу с не-вѣдением, а не-вѣдение не дает пробиться с-вѣдению. «Оглушили его сперва голоса», и стали неслышными слова, которые надо услышать, «полезный» звук отключился и смысл остался недоступен: ..... — так нередко обозначает автор этот «провал». Цена звука, который можно вычленишь из звукового хаоса, велика: он — минимальное основание синтезируемого в конце концов смысла тем более, что есть звуки, смысл которых — пусть очень приблизительно, на уровне тональности, настроения с нею связываемого, — в той или иной мере институализирован, как в случае у или ы.

Несколько примеров. У-пространство: «Таковы были дни. А ночи — выходил ли ты по ночам, забирался ли в глухие, подгородные пустыри, чтобы слышать неотвязную, злую ноту на „у“. Уууу-уууу-уууу: так звучало (безличное употребление! — *В. Т.*) в пространстве; звук — был ли то звук? Если то и был звук, то он был несомненно звук и н о г о какого-то мира; достигал этот звук редкой силы и ясности: „уууу-уууу-ууу“ раздавалось в полях пригородных Москвы, Петербурга, Саратова: но фабричный гудок не гудел, ветра не было; и безмолвствовал пес»; — «„Ууу-ууу-ууу“». Гудело в пространстве и сквозь эту „ууу“ раздавалось подчас: — „Революция... Эволюция... (...) Забастовка...“ (...). И опять уже юркало в басовое, сплошное, густое „ууу-уууу...“»; «„Уууу-ууу-ууу...“ — так звучало в пространстве. — „Вы слышите?“ — „Что такое?“ ..... — „Ууу-ууу“. — „Ничего не слышу...“ (...) Слышал ли ты октябрѣвскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет ...». Эти у-последовательности имеют тенденции притягивать к себе другие слова со звуком у иногда — как магнит: — и слушал (...) гул удаленных шагов; чуткое ухо (...) услышало (...) и т. п.

Уже на этом уровне такие сверхплотные скопления у вызывают некий «физиологический» образ, отсылающий к унынию, угрозе, к самому звукопроизводству, чему-то грубому, резкому, хаотическому. Этот эффект усиливается при соединении губного б с губным у, и эта связка становится основой для дальнейших осмыслений и самого у и этого сочетания — сначала в пределах слова (ср. *бубен*,

*бубнить, буркнуть, будоражить, булькать, бурлить, бухать, бухты-барахты, бутать, бурчать, бурить, бурлить, бучить, бушевать, буюнить, буцать, бурчать, бултыхаться, бум, буча, буря, буран, буза, бублик, буханка, булка, бушель, буйный и т. п., но и бука, бурдюк, булжжик, бутон, бутылка, бугор, буфер, буффонада, бурьян, буерак, бурда, бурак, бурбон, бунт, буйвол и т. п.;* понимает-ся, происхождение слов в данном случае не имеет значения), а потом уже и в отвлечении от конкретного слова или набора слов. Экспрессивность у объясняет высокую степень востребованности этого звука в сфере художественной речевой практики (ср. общеизвестные примеры типа *Быстро лечу я по рельсам чугунным, | Думаю думу свою* или *Спи, мая радость, усни, | (...) Птички умолкли в саду, | Рыбки уснули в пруду* и т. п. (примерно то же происходит с *бы-* словами, ср. *бы-бы...* в «Петербурге»). — См. Приложение.

В известном смысле со звуком у связан и звук **ы** (из праслав. и и.-евр. \**й*, т. е. из долгого у), и у в соответствующем месте романа вводит и звук **ы**, ибо они не только родственники, но и соседи: — «Прислушайтесь к шуму...» — «Да, изрядно шумят...» — «Звук шума на „и“, но слышится „ы“...». Липпанченко, осовелый, погрузился в какую-то думу. — «В звуке „ы“ слышится что-то тупое и склизкое... Или я ошибаюсь?...» (...) — «Все слова на **еры** тривиальны до безобразия: не то „и“; „и-и-и“ — голубой небосвод, мысль, кристалл; звук **и-и-и** вызывает во мне представление о загнутом клюве орлином; а слова на „**еры**“ тривиальны; например, слово **рыба**; послушайте: **р-ы-ы-ы-ба**, то есть нечто с холодной кровью... И опять-таки **м-ы-ы-ло**: нечто склизкое; **глыбы** — бесформенное; **тыл** — место дебошей...». Незнакомец мой прервал свою речь: Липпанченко сидел пред ним бесформенной **глыбой**; — и **дым** от его папиросы осклизло обмыливал атмосферу (...); — незнакомец мой посмотрел на него и подумал «тьфу, гадость — татарщина»... Перед ним сидело просто какое-то «**Ы**»... ..... С соседнего столика кто-то, икая, воскликнул: — «**Ерыкало ты, ерыкало!**...» ..... — «Извините, Липпанченко: **вы не монгол?**»: — «И вот говоришь себе: черт знает что со мной сделала жизнь. И хочется, чтобы я — стало я... А тут **мы**... И вообще презираю все слова на „еры“, в самом звуке „ы“ сидит какая-то татарщина, монгольство, что ли, восток. Вы послушайте: **ы**. Ни один культурный язык „ы“ не знает: что-то тупое, циничное, склизкое». Тут незнакомец (...) вспомнил лицо одной его раздражавшей особы; и оно напомнило ему букву «**еры**». — Выделенность в романе именно этих двух звуков, по происхождению соприродных, хотя и определенным образом связанных и в их актуальном состоянии («узкое» у

в противопоставлении с широким **ы**, ср. в произношении [*шы-рокъй*]), обнаруживает несомненно языковое чутье писателя, хотя, конечно, возможны и иные семантические привязки **ы**. Но в контексте художественного образа **ы** действительно удачно ассоциируется с «азийским», степным, широким, грубым. Но крепким, основательным, без нюансов. Ориентация на звук и, следовательно, слух это и есть преодоление «глухоты паучьей», о которой писал другой поэт. Зрение эффективнее, и, вероятно, глухоту предпочтут слепоте. Но слух на эволюционной лестнице предшествует зрению: он более нутряной, чревной, примитивный, но когда зрения нет, значение услышанного возрастает и сам слух может поразительно изощряться. В контексте особой архаичности слуха и связанной с этим известной примитивности, грубости результатов слухового восприятия (во всяком случае для человека, не изощренного в анализе слуховых впечатлений) интерпретация **ы** (прежде всего) в романе как одного из главных звуковых образов «азийского» представляется удачной находкой Белого и вполне соответствует реалиям кочевой жизни: для кочевника степь вся звучит, и для уха работы больше, чем для глаза. Фоносфера романа — прежде всего у/**ы**-фоносфера, так или иначе характеризующая и фрагменты «азийской» (прежде всего тюркской) фоносферы.

Существенно меньшее значение имеют последовательности других гласных, тоже, однако, связываемых через ситуацию их произнесения с некоей «туманностью». Так, А-ряд в романе дважды связывается с зиянием-зевотой: — Этот припадок зевоты перешел к Аблеухову; губы последнего закружились: — «Ааа — а: аааа...» (<...> Николай Аполлонович хотел что-то вставить, но рот его разорвался в зевоте: «Ааа-аа-аа!..» — «Ну-ну — видите, как скучаете!» — «Просто хочется спать...». Менее интересен э-ряд, поскольку э институтировалось как междометие: — «Э-э-э!.. Белогоричный: вот так штука...»; — «Ээ... скажите: когда же — скажите — Николай Аполлонович, так сказать...» (знак некоего затора мысли и неготовность придать ей законченную языковую форму, факт скорее физиологический, чем собственно языковой, хотя и выраженный, скорее сам по себе отложившийся, в языке).

Таких примеров — от чистых «физиологизмов» до примеров, когда они в разной степени семантизируются или хотя бы входят в связь с той или иной ситуацией, — в романе Белого очень много, иногда избыточно много, и автор (реально чаще его персонажи), готовясь говорить, как бы прочищает горло, пробует возможности своего голосоведения, позволяя себе и некоторые фонические эксперименты и вариации. Несколько примеров:

— Пфф!.. (реакция Семеныча при сообщении ему Аполлоном Аполлоновичем, что ватерклозетчик почтеннее действительного тайного советника); — Мм... Так-с, так-с, так-с: очень хорошо-с... (<...>); — Мм... Просьба... (<...>); — Мм... граф Дубльве... Чту такое?... (<...>); — Мм... Ага!... (<...>); — Мм... деньги (<...>); — Мм... Послушайте...; — Гм... Записать...; — Гм-гм... Для чего же такого?; — Гм? — Здесь...; — Гм... — Что?.. Ваши прекрасные меры — перепутают все...; — Гм!.. Придется мне... Гм!.. (<...>) дело — в шляпе — Гм?; — Я же о деле... — Гм...; — Что такое? — Да насморк же!.. А зверь — гм-гм-гм — не уйдет?; — Гуляют — да, да... И... И?... Как?; — Гей, Гей...; — Муж графини — графин? ..... Хе-хе-хе-с...; — Бы-бы... быбы... Так громыхал мужчина за столиком (<...>) Кажется, он выкрикивал: **Вы-бы...** Но слышалось: **Бы-бы...**; — И компания (<...>) начинала визжать: — А-бхха-ха, бха-ха!..; — А-а-а... Оглушили его сперва голоса ..... — Ра-аа-ков... ааа...бх-ха-ха...; — Хи-хи-хи, — потирал ладонями (<...>) Павел Яковлевич (<...>); — Ха-ха-ха-ха-ха-ха, — разревелась все та же пьяная кучка; — Ха-ха-ха-ха-ха-ха!.. — Не говорите... — Ме-емме...; — Как часовой механизм... — А? (<...>) — Заложило ухо: не слышу — Ча-со-вой ме-ха... — Апч-хи!..; — Тут толстяк наклонившись зашептал что-то на ухо моему незнакомцу: — Шу-шу-шу... — Аплеухова? — Шу... — Аплеухову?... — Шу-шу-шу...; — «Нет, нет!.. Сделайте, как я говорил... И знаешь ли», — сказал Аполлон Аполлонович, остановился, поправился: — Ты ли... Он хотел сказать «знаете ли», но вышло: «знаешь ли... ты ли...». О его рассеянности ходили легенды; — Ну, а... молодые люди с усиками? (<...>) — Ну да и ... в пальто... (<...>) — Ну да: про него...; — Трогал пальцем струну, и «бам», «бам!»; — всей своей пятерней загудел по гитаре он: «Тилимбру, ти-лим-бру: пам-пам-пам-пам» (по мотивам песни *Тилимбру-тилишок... Д'тимбруд'тилишка*...); — (<...>) и потом напевала вполголоса (<...>): — «Татам, там, там!.. Тататам: там, там!» (<...>) «Татам: там, там!.. Тататам: там, там!»; — (<...>) Лихутин все похаживал да покашливал; сухо это у него выходило, пренепрятно, отчетливо, все кхе-кхе да кхе-кхе; — (<...>) этот желтенький старичок прислушивался (<...>) к странному, удаленному цоканью, будто цоканье быстро бивших копыт: — «Тра-та-та... Тра-та-та...» и т. п.

Идея шири, воли, раздолья, безразмерности пространства при малой озабоченности в организации времени и экономии его, т. е. черты, традиционно связываемые с ментальностью кочующих обитателей степи, «азийцев», обнаруживает себя в растягивании глас-

ных при пении (прием, часто используемый Белым и вне «Петербургга»), ср.: «Ожесточенно, мучительно в дикой машине, взрвая и баца я бубнами, страшная старина, как на нас из глубин набегающий вулканический взрыв подземных неистовств, звуком крепла, разрасталась и плакала в ресторанный зало из труб золотых: „Уймии-тесь ваалнеения страа-аа-сти...“ — „Уу-снии безнаа-дее-жнаа-ее сее-ее-рдцее...“».

Эти примеры относятся к «литературной» и «композиторской» песне и потому, строго говоря, находятся вне «евразийской» проблематики. Это же можно сказать и об образцах тех «полународных» (уже испытавших на себе влияние «городского» вокального творчества типа мещанского романса или частушки) песен, которые встречаются и в «Петербурге», и в «Серебряном голубе». Но обращение даже к этим типам песни напоминает нам о том, что в «евразийском» контексте значительная часть великорусских народных песен, в частности, наиболее архаических обрядовых и свадебных, составлена, как подчеркивал Н. С. Трубецкой, в той же самой пятитонной гамме (мажорный звукоряд с пропуском IV и VII ступеней), которая существует у тюркских народов и монголов на пространстве от Волги до Камы, через Сибирь, до китайского Туркестана и Монголии, не говоря уж о Юго-Восточной Азии (а некогда, видимо, и о Китае). Эта непрерывность линии, идущей на западе до Великорусии, захватывая в ней наиболее архаичные типы песен, вынуждает, очевидно, по-новому взглянуть и на соотношение волжско-сибирской («азиатской») и русской (великорусской) фоносфер, являющееся до сих пор практически не исследованным. Естественно, оно не может быть рассмотрено и здесь. Тем не менее трудно не обратить внимания на такие факты, как гармонизация и в тюркских и в великорусских «акающих» говорах последовательности гласных в слове, хотя принцип и объем гармонизации разный — качество гласного первого слога в тюркских языках, предопределяющее качество гласных в последующих слогах, и место ударения в русском слове, гармонизирующее качество других, в принципе редуцируемых, гласных — степень их редукции; как высокую степень конгруэнтности согласных в обеих фоносферах; как, наконец, наличие гласного *ы* и т. п. Чтобы более достоверно судить о ситуации, было бы полезно представить теоретико-множественную сумму и теоретико-множественное произведение звуков «азиатской» (реальнее всего — тюркской) фоносферы и сопоставить соответственно их состав с составом русских звуков. В первом случае получилась бы весьма размытая картина, во втором — было бы выделено весьма компакт-

ное и сильно ограниченное количественно ядро. И то, и другое при сопоставлении с русскими данными помогло бы определить степень конгруэнтности звуков обеих фоносфер, иначе говоря, приблизиться к вопросу о степени аккомодации их, об их общих фонических комплексах, подобиях и соответствиях. Могут сказать, что общее часто тонет в разном и розном. Но «евразийский» взгляд предполагает — по самой своей сути — акцент не на том, что разъединяет, а на том, что соединяет, перебрасывает «фонический» мостик, держащийся на минимуме сходств, особенно если они попали в сферу акустического восприятия и оказались отмеченными «звуковым» сознанием или даже подсознанием.

Разумеется, такие исследования в области евразийской фоники — дело науки, но и сам анализ фоносферы романа Андрея Белого, несомненно, провоцирует такие исследования, при том что фонические опыты в романе должны рассматриваться как не более чем попытка средствами русского языка выяснить то «азийское», что угнездилося в нем, и оценивать необходимо самое идею, а не конкретное ее воплощение в реальных фоносферах.

В приведенных выше наблюдениях над фофикой романа не трудно заметить, что отмеченными оказываются и состав звуков, участвующих в разыгрывании фонической темы по преимуществу (прежде всего некоторые гласные, хотя сам Белый, как указывалось ранее, полагал, что идея романа связана с несколькими согласными и их сочетаниями), и их последовательность на синтагматической оси. Что касается последовательностей гласных в тексте — непрерывных и прерывных, то об этом уже писалось. Но в романе присутствует значительное количество «умышленных» примеров игры на согласных, из которых здесь придется ограничиться лишь одним, самым ярким, связанным с персонажем, чье имя *Pénn Péппович Péпп* (то, что Белый обозначает ударение даже в односложном слове, принципиально важно — речь идет о своего рода звуковом взрыве, происходящем в спертom до предела однородном звуковом пространстве). Несколько примеров:

— И пока надувался он, становясь томительным шаром, чтоб лопнуть, он подпрыгивал, багровел, подлетал, на полу вызывая тихий, лаковый звук: — «Пéпп...» — «Пéппович...» — «Пéпп...» И он разрывался на части (девять *п* из всего 16 звуков. — В. Т.); — Не глядела, а — карлилась; и не рост — расширение: ширился, пучился, лопался: — *Péпп Péппович Péпп*... — «Что я, брежу?». Николай Аполлонович при-



ложил ко лбу свои холодные пальцы: будет — бред, бездна, бомба (ср. также главу «Пёпп Пёппович Пёпп». — В. Т.); — И вскочил: страшный сон... А какой? Сон не припомнился; детские кошмары вернулись: Пёпп Пёппович Пёпп, распухающий из комочка в громаду, видно там до времени приутих — в сардинной коробочке; стародавние детские бреды возвращались назад, потому что — Пёпп Пёппович Пёпп, комочек ужасного содержания, есть просто-напросто партийная бомба: там она стрекочет волосинкой и стрелками; Пёпп Пёппович Пёпп будет шириться, шириться, шириться. И Пёпп Пёппович Пёпп: лопнет все... — «Что я ... брежу?»; — И Пёппович, и Пёпп уже арестованы... Вспомните, сами вы когда-то едва не погибли; — (...) наконец — Пёпп Пёппович Пёпп, то есть: сардинница ужасного содержания, которая ... все еще... тикала («Мыслила не голова, а... сардинница», — скажет Андрей Белый в другом месте того же романа. — В. Т.).

Этот краткий «текст Пёппа Пёпповича Пёппа» весьма выразителен и должен быть признан высоким образцом корреляции фоники и семантики и — более того — общей идеи произведения. Чтобы вполне уяснить имя этого персонажа, нужно помнить звуко-символическую роль *п* в русском языке и — еще больше — в художественной литературе, склудившуюся вокруг имени Петра, — не говоря уж об апостоле и петрушке, от Петра I до многочисленных «Петров» Достоевского, до некоего фантомного «Пет(р) Петрович Петров». Связь с Петром («Пекой») допустима и для имени Пёппа Пёпповича Пёппа (к неслучайно удвоенному *пп* ср. также фамилию Липпанченко). Более того, можно думать, что звук *п* в предложенной интерпретации связан со звуком *ы* как обозначением двух пределов — крайней узости, спертости, «тупости», тупиковости, разрешающейся только катастрофически — взрывом, и крайней широты, разомкнутости, безмерности, где пространство теряет свою главную функцию — организации, членения; в таком пространстве можно потеряться, раствориться, исчезнуть (*Исчезни в пространство, исчезни | Россия, Россия моя!*). Как предел — и здесь и там — гибель, то ли от сверхконцентрированности, то ли от той размытости, при которой под ногами уже нет тверди, основы, и зыбь хаоса проступает повсюду (ср. идеи сверхплотности и космического взрыва в современной физике). — Можно отметить и еще один пример, в котором звук *п*, включенный в более пространственный комплекс, в определенном направлении осмысляемый, несет свою функциональную нагрузку. Неслучайность нижеследующего примера не вызывает сомнения.

Ср.: «(…) и платина плавится, Аполлон Аполлонович в одну ночь просутулился, в одну ночь развалился, повис головой» (гл. 7).

Лепка фонического образа «евразийского» с акцентом на «туранско-азийском» продолжается в романе и во введении в него неких слов-монстров, в которых «логическое» почти полностью перекрыто экспрессивным, произвольным, паразитическим, строго говоря, бессмысленным, но вместе с тем и оправданным в самой своей бессмысленности: — «Был еще посетитель: хитрый хохол-малоросс Липпанченко; этот был весьма сладострастен и звал Софью Петровну не ангелом, а — душкано м; про себя же ее называл хитрый хохол-малоросс Липпанченко просто-напросто: бранкукано м, бранкукашко ю, бранкуканчи ком (вот слова ведь!)». Конечно, *душкан* может отсылать к *тушкан* (ср. ласкательное *тушканчик*); конечно, определенные ассоциации возникают с элементом *кук-* («неприличнава свойства», как говорит один из персонажей романа, если только это не намек на «кукольность» Софьи Петровны: «Если я — красный шут, вы — японская кукла...» или — «Я ведь кукла — не правда ли?» — «Вы не кукла: душкан»); конечно, и начальное *бран-* требует ответа, но в целом это что-то приближающееся к фоническо-лексическому косноязычию, бесплодному повторению ради повторения. Ср. еще: «А Липпанченко ей ответил: „Вы — душкан, бранкукан, бранкукашка“. И принес ей в подарок желтолицую куколку». В любом случае — это сознательное впускание хаоса в язык, хотя в этом хаосе еще различимы намеки на некоторые сгущения (доминанты *у* и *к/шк, бран-*); это то косноязычие, которое предельно удалено от высокого косноязычия пророка (Белый знал и его), но с несомненностью свидетельствует о «завязанности» автора на языке и тяге к языковым играм-экспериментам. В этих опытах было и что-то глубоко личное, память о себе в детстве («Косноязычный, немой, перепуганный, выглядывал „Боренька“ из „ребенка“ и „паиньки“», — писал Андрей Белый позже). Существенные соображения о поэтическом косноязычии Белого были высказаны Ю. М. Лотманом<sup>9</sup>. Близкий к косноязычию прием в романе — так называемая «ломаная» речь, напоминающая опыты древнеирландских филидов. Упомянутая выше языковая «провокация» — выстраивание фантомного текста, отсылающего к фамилии *Аблеухов*, на основании неправильно услышанного и «Абл...ейка меня кк...исла...тою...» — порождение той же самой «ломаной» речи, но не поэтом, а тем, кто воспринимает зву-

<sup>9</sup> ЛОТМАН 1988.

ковое сообщение (в известной мере сюда относятся опыты и по выворачиванию слова наизнанку — *Шишнарфнэ* → *Енфраншиш*).

Переходя к другим уровням языка по выходе из фоносферы, Андрей Белый тем не менее берет с собой принципы своих же фонических экспериментов и, очищая их от собственно фонической оболочки, выделяя лишь самую идею, переносит ее в организацию синтаксиса фразы, в композицию более пространных фрагментов текста. В романе — много десятков диалогов, обычно «быстрых», часто с предельно короткими речевыми партиями. Нередко диалогическая форма подавляет самое цель диалога: каждый из участников говорит свое, как бы отвлекаясь от того, что говорит партнер по диалогу. Более того, иногда создается впечатление, что перед нами полилог в особой ситуации (некое неорганизованное хаотическое множество, которое и требует налаженного языкового контакта). Ср.: — «Ра-аа-ков... ааа...бх-ха-ха...» — «Видите, видите, видите...» — «Не говорите...» — «Ме-емме...» — «И водки...» — «Да помилуйте... да подите... Да как бы не так...» или: — «Пора, право...» — «Что право?» — «Кация-акация-кассация...» — «Бл...» — «водки...» и т. п. Каламбуры Аполлона Аполлоновича также обнаруживают у него вкус к языковому и специально звуковому экспериментированию и опробованию его на других уровнях (графиня и графин, барон и борона и др.). Наряду с такими деструктивными диалогами в романе немало и диалогов, в подлинности (по существу, а не реально) которых трудно сомневаться (лакей и повар — в начале «Петербурга» и др.). Во всяком случае необходимо отметить, что та стихия деструктивности, которая легко проступает в фоносфере романа, присутствует и в иных языковых сферах романа, на разных его уровнях, порождая многочисленные изоморфические ситуации. Все это существенным образом определяет структуру романа Андрея Белого — и в общем и в деталях. Другое важное заключение относится к тому, что «евразийское» в «Петербурге», как и присутствие «а з и с к о г о» в «самом е в р о п е й с к о м» из городов России, в Петербурге, начинает обнаруживать себя уже в фоносфере, в той звучащей речи и в том рое акусм, которые по сути дела к речи вообще не имеют сколько-нибудь существенного отношения. Заслуга Белого в том, что, во-первых, «овосточивание» России он смог увидеть и на этом уровне и, во-вторых, что «восточное» он понял так широко и глубоко и не просто этнолингвистически, культурно-исторически или географически.

Сказанное выше о «евразийском» слое в «Петербурге» подтверждается и другими текстами Андрея Белого, в частности, написан-

ными и позже, как, например, «Крещеный китаец», в котором, через «евразийское» в своем отце, это наследие усваивается, очевидно, и его сыном, становясь родовой чертой. Ср. в порядке следования этого романа, с выделением лишь прямых указаний:

— малые, очень раскосые глазки; — скифский профиль (отца); и кажется косо надетым пиджак; — и от этого — что-то раскосое в папочке (...); ноги тоже поставлены косо; — очень раскосые, будто татарские глазки; — он скиф, а не западник; — припадая (...) как-то косо опущенным плечиком; — конфуцианская мудрость его наполняла; — Да, он выдвигал своим правилом: очень размеренный, все бы сказали: мещанский Китай; — (...) наполнивши правила вовсе иным содержанием, взятым — (...) у Лаодзы; — вижу, папа сидит, напрягая на всё свои хитрые, «скифские» глазки, совсем бисеринки, блестящие «скифскими» точками зрения на всё: папа-скиф; — только старый китаец, мой папа, сумел претворить этот круг в философию «Тао» Лао-Дзы; — и не мог оторваться (...) от дикого, скифского лика; — и что-то захочет сказать: не сумеет — мымыкает, грустный дукан; глава «Агуро-Маздао»; — «Россия, брат, — во!» — раскидает ладонями он (...) — «Огромна!» — «Она заключает (...) Туркестан, и Кавказ, и Сибирь, Бухару и Хиву... (...) в Туркестане растут тростники: там сидят полосатые тигры и кушают сартов; у сартов халаты пестрейшие»; — боюсь: чернорогий бубука (...) из кресла мычит мне коровью мордой...; — папа рассказывал раз о великом персидском пророке, по имени «Зороастр»; — его показал Хокусай!; — глава «Скиф»; — а в облаке пыли: обличье сутулого скифа (...) скакало (за персом, мерцающим митрою): — скиф же — босой, толстопятый; — совершается бег по минутам: и мертвого перса и дикого скифа (...) мой скиф!; — развивается очень отчетливо шар — по утрам: географией Индии, Персии, Скифии; — я думал, что это колеса... какие-то Иезекиилевы; — глава «Ом»; — Ныне водит нас папочка; Мафусаил водил прежде; водил Авраам (...) Так открылось, что патриархи — «Енохи»; Мафусаил был «Енох»; Мельхиседек — то же самое; — Тут Аврааму явились странники (...) «Авраам, будешь ты — Авраам (...) и родишь, знаешь ли, — Исаака» — меня!; — Из Небесной империи веет в окошко лазоревым воздухом; — Будто этой весной воскрес, пребывая нетленно (...) в событиях галилейской квартиры, пресуществляя ее очень

грешную, очень арбатскую жизнь: — Иудея — гостиная; и Галилея — столовая; (...) с озера Тивериадского, коврика, я простираю кисейную руку (...) — Я прошел Галилею; — я ножками меряю малый квадратик паркетного пола; — (...) к утру возложат атласы, китайские канфы; — природа, как старый китаец, древнеет проростами; папа — крещеный китаец!

— То же мог бы сказать о себе и его сын.

В поэзии Андрея Белого «евразийское» присутствует, но в существенно более скромном виде, нежели в романах. В стихотворении «Знаю» (*Пусть на рассвете туманно — | знаю — желанное близко...*), Август 1901, предмет знания — близость перемен, и она связана с Востоком-востоком — *Нежен восток побледневший. | Знаешь ли — ночь на исходе? | Слышишь ли вздох о свободе — | вздох ветерка улетевший — | весть о грядущем восходе?* Это — скорее предчувствие и желание, нежели знание, но они — о Востоке — и как месте восхода солнца и как о приходе свободы. Стихотворение «Сергею Соловьеву», цитированное ранее, оплотняет тему Востока и связывает ее с недавно пережитым — *японская война, артурское плененье, народное волнение*. «Первое свидание» переполнено восточными, в основном древнеиндийскими реминисценциями, но оно уже о прошедшем, о своей юности. Сейчас же — *Я смыт вздымающей волною | В неутраченный покой*. Но воспоминания о «восточном» дороги поэту, и он позволяет себе перебирать то, что напоминает о прошлом. В памяти еще хранятся и Упанишады, и род Ананд, и великий духом Даинанд, великий делом Дармотарра (написания некоторых имен — на совести Белого), и далай-лама молодой с белоголовых Гималаев, и Майя, и Брама, и Агни, но и Дева радужных высот, Иоанн Богослов, Мирликция, эфиопы, монголы, Апис. Всё это уже вне «евразийского контекста».

Зато Блок, пути которого после 17-го года не раз пересекались с путями Андрея Белого (ср. тему Христа в «Двенадцати» и в поэме Андрея Белого «Христос воскрес», обе поэмы написаны в 1918 году), 30-м января 1918 года помечает свои «Скифы», главное событие тогдашнего скифства. В них формируется, если угодно, «скифская» концепция России, роль России между двумя мирами. Риторически великолепное («образцовое») стихотворение, оно представляет собою своего рода мысли вслух, и пафос начала не очень отвечает пафосу конца. Никогда до того так ярко, без оглядки, хотя и противоречиво, Блок не высказывал свои исторические взгляды.

«Скифы» писались тогда, когда Трубецкой, оказавшийся на юге России, вероятно, уже конкретно думал о книге «Европа и человечество» (более того, в начале этой книги он пишет, что «мысли, высказанные в ней, сложились» в его «сознании уже более 10 лет тому назад» и что он долго проверял основные положения концепции, обсуждая их с разными людьми). И в широком плане и Блок и Н. С. Трубецкой находились в общем историософском пространстве. Признание катаклизма, почти неизбежного, расписка в скифстве и готовности идти до конца, слово о России и ее миссии, которую она до сих пор выполняла, вызов — *Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы. | Попробуйте, сразитесь с нами! | Да, Скифы — мы! Да, азиаты — мы! — | С раскосыми и жадными очами! | Для вас — века, для нас — единый час. | Мы, как послушные холопы. | Держали щит меж двух враждебных рас — | Монголов и Европы.* И здесь не только вызов и задор, но и любовь, соседящая с ненавистью, только, пожалуй, более сильная, чем она, — *Россия — Сфинкс. Лукуя и скорбя | И обливаясь черной кровью. | Она глядит, глядит в тебя. | И с ненавистью и с любовью!...* И, напомнив о том, что *мы любим всё... Мы помним всё...* — призыв: *Придите к нам! От ужасов войны | Придите в мирные объятия! | Пока не поздно — старый меч в ножны. | Товарищи! Мы станем — братья!* И завершающий призыв — *В последний раз — опомнись, старый мир!* Иначе — ворота на Восток, точнее, Востоку будут открыты. Страх, ужас, безумие, отчаяние, гибель, постоянная тоска — спутники Блока последних лет жизни в «страшном» мире. Физически слышимый гул истории: «страшный гул», «страшные сумерки», «страшный город», «страшное в людях», «страшная жизнь». Вот контекст историософских мыслей Блока. «Записные книжки» и «Дневники» Блока переполнены не только страшными впечатлениями от происходящего вокруг, на улице, в городе. Страшное и внутри человека, толпы. Еще в дневниковой записи от 27 ноября 1912 года он ставит диагноз — «желтокровие», и эту болезнь, очевидно неизлечимую, ее признаки Блок видит во многом, что его окружает. А чтобы не было сомнений в источнике, он там же делает запись: «Лао-тзы: „Слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок; когда он умирает, он крепок и черств (...) Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит“»<sup>10</sup>. Задолго до своей физической смерти он чувствовал ее присутствие. Трагедия жизни — и своей собственной и общей, —

<sup>10</sup> Блок 1963, VII: 185.

давно предчувствуемая, стала реальностью, и уклоняться от нее он не собирался. Надежда таяла, и кто знает, может быть, и ему в его страшных мыслях мерещился призрак «желтокровия», ищущий в нем себе места. На этом фоне, может быть, особенно важно, что в «скифстве», одной из ранних версий «евразийства», Блоку — на короткое время — мелькнула возможность выхода из положения. И не менее важно, что, хотя и порознь, Блок и Андрей Белый искали общий путь, и их искания и предчувствия задали тот тон, ту музыку, которые были услышаны и первым «евразийцем» Николаем Сергеевичем Трубецким, шедшим в том же направлении, точнее, *ceteris paribus*, с другой стороны, от иного материала и с иными задачами. Его первая «евразийская» книга «Европа и человечество» появилась в год смерти Блока.

В заключение сто́ит обратить внимание на то, что «евразийское» («туранское») в фоносфере романа Белого имеет свое продолжение или параллели в области звучащего в музыке непосредственно и в попытах ее анализа. Сейчас совершенно ясно, что вовлеченность в «евразийское» движение таких выдающихся фигур, как Стравинский и известный музыковед П. П. Сувчинский (кстати, долго друг с другом связанных и на почве музыки и дружески), не только не было случайным совпадением, но, напротив, определялось общей идеей отражения «туранского» в музыке. Как известно, Сувчинский в 1921 г. выпустил сборник статей «Исход к востоку», в котором участвовал и сам. Во введении к сборнику декларировалось, что «русские люди и люди народов Российского мира — не суть ни европейцы, ни азиаты. Сливаясь с родною и окружающей нас стихией культуры и жизни — мы не стыдимся признать себя е в р а з и й ц а м и». Следующий «евразийский» сборник «На путях» также был издан Сувчинским, и ко времени начала знакомства музыковеда и композитора готовились еще два сборника, которые должны были выйти в 1923 г. Почва к усвоению «евразийских» идей подготавливалась с двух сторон: с «отрицательной» — кризис «идентичности» России и «русского»<sup>11</sup> и с «положительной» — первые труды «евразийцев». И эти идеи и образы наложили сильный отпечаток на музыкальное творчество Стравинского в его «швейцарский» период. Условно говоря, «евразийским» был сам «ассортимент инструментов, выбранных и использованных именно для создания совершенно специфических туранских шумов (...)

<sup>11</sup> См. HALPERIN 1985: 93 et al.

Туранскими были и слова, которые Стравинский положил на музыку во время своего швейцарского изгнания (...) Даже визуально рукописи Стравинского швейцарских лет — туранские (...) эти рукописи символизируют сознательное усилие извергнуть все, что было европейским (...)»<sup>12</sup>. Наконец, тот же исследователь утверждает, что «„Евразийство“ Стравинского не было пустословием, данью легкой светской беседе с дружески расположенным писателем. Глубокими и удивительными путями оно начало влиять на его музыкальное мышление и способ действия, на сам его метод сочинения»<sup>13</sup>. И о неслучайности — когда Стравинский сокращал оркестр от размера «Весны священной» до группы из роялей и ударных, это не вызывалось чисто практическим импульсом — «Нет, туранская тенденция появилась не просто силой обстоятельств, но силою того, что Стравинский, говоря о другой стилистической революции, определил как „непреодолимую тягу в искусстве“» (его, Стравинского)<sup>14</sup>. Указывая, что «трудно определить, до какой степени Стравинский участвовал в интеллектуальных движениях, сходящихся вокруг евразийцев», исследователь его творчества подчеркивает, что «его творческая эволюция представляла собой определенную параллель эволюции евразийцев, возможно даже служа некоторым из них образцом»<sup>15</sup>. Существенно и указание на то, что «самый ранний контакт Стравинского с протоевразийским мышлением несомненно мог иметь место через Льва Платоновича Карсавина», чья последняя перед отъездом из России книга была «Восток, Запад и русская идея» (Пг., 1922). «Среди книг, заложивших фундамент нового туранского образа России, были как раз те, которые формировали основу „швейцарского“ стиля Стравинского»<sup>16</sup>. Кроме названных композиторов к евразийству были причастны А. С. Лурье, В. А. Дукельский, отчасти С. С. Прокофьев<sup>17</sup>. Сама эта причастность говорит о многом.

В широком пространстве евразийских и околоевразийских идей «Петербург» Андрея Белого, «швейцарско-туранские» опыты Стравинского и евразийские статьи Сувчинского находятся рядом: все они неслись одной общей волной, где, в частности, чуть ли не главной из доминант была сфера *звучащего* в «евразийском» исполнении.

<sup>12</sup> ТАРУСКИН 1999: 252 — эксерпт из TARUSKIN 1996.

<sup>13</sup> ТАРУСКИН 1999: 251.

<sup>14</sup> Там же: 253.

<sup>15</sup> Там же: 254.

<sup>16</sup> Там же: 255.

<sup>17</sup> См. ВИШНЕВЕЦКИЙ 2000.



## Приложение

Если обратиться к диалектной лексике по материалам «Словаря русских народных говоров» (СРНГ), то окажется, что глаголы звукопроизводства составляют едва ли не самую многочисленную семантическую группу, насчитывающую много сотен лексем и, строго говоря, открытую для эвентуального расширения, во всяком случае в ряде ситуаций «диалогического» характера (типа «Я хочу пойти за продуктами в ма... в ма»...(> газин) — Ну, довольно мамáкать!»), хотя существует и слово мамáкать (от мамáка ‘мать’) (часто обращаться к матери со словом «мама»), но и мямáкать (: мýкать), мемéкать (: мéкать). В подобных случаях элемент *-кать* может выполнять чисто словообразовательную функцию — «Да, да...» & «Перестань дáкать», «Не, не...» & «Довольно нéкать» и т. п., хотя в других случаях речь может идти об отыменном глаголе (*лалýкать* от *лалýка* и т. п.) или, в третьих, о *-к-* как исходном согласном корня. Одним словом, перед говорящим открывается широкое пространство для словотворчества, в котором *-кать* нередко сочетается с удвоением корневого элемента, ср.: *гагáкать* (: *гагáй-кать*), *дудúкать* (: *дудúчить*), *вавáкать*, *лалáкать* (: *лалáхать*), *ляля-кать*, *лелéкать* (: *лелéкать*), *ляля-кать*, *лялýчить*, *лалýкать*, *люляй-дать*, но и *лалýть*; *мýкать*, *мýмлить*, *мумýркать* и т. п., характерен и глагол *латышáть* (: *латышúть*, *латыш-кать*) ‘картавить’, ‘шамкать’, ‘говорить неразборчиво, невнятно’, ‘лепетать’, ‘начинать говорить’ (о маленьких детях) с определенной этноязыковой отсылкой, ср. *латышáла*, *латышáлка*, о тех, кто говорит неразборчиво, т. е. как латыш, когда он говорит по-русски.

Чтобы дать представление о глаголах звукопроизводства, отмеченных в русских говорах и характеризующихся или дефектным произношением, или бессмыслицей, или тем и другим вместе, достаточно привести примеры из СРНГ по трем важным диалектиче-ским и наиболее частотным позициям — анлаут *ба-*, *бр-*, *бу-*.

Ср. глаголы, начинающиеся с *ба-*: *бабúрить*, *бáвить*, *базалá-нить*, *базáнить*, *базýкать*, *базýнить*, *базлáнить*, *базлáть*, *базлúть*, *базлýть*, *базýнить*, *байбóлить*, *бáйкать*, *баклúшить*, *бакúдить*, *бакúлить*, *бакúльничать*, *балабóлить*, *балабóнить*, *балабóсить*, *балабóшить*, *балагáнить*, *балагúрничать*, *балáкать*, *баламóтить*, *баламúтить*, *балáнить*, *балантрéсить*, *балантрéсить*, *балантрéсничать*, *балбату́нить*, *балбэсить*, *балвúть*, *балдúть*, *балды-кать*, *блендрéсить*, *балентрéсить*, *балентрéсничать*, *балентрéсничать*, *балэсить*, *балетрéсить*, *балúть*, *бáлкать*, *бáлкнуть*, *балмóшить*, *балобóнить*, *балýхвостить*, *балýкать*, *балýнтрэсить*, *балýсать*,

балясить, ба́мшить, бараба́нить, бараба́рить, бараба́ть, барабо́рить, барабо́шить, барабу́нить, барамо́шить, ба́рандать, баранди́ть, барахво́стить, барма́чить, барми́ть, бармо́лить, бармо́шить, бару́здить, ба́салишь / басала́ить, баса́ть, баси́ть, бата́ть, бато́рить, ба́учать, бахва́лить / бахва́литься, ба́хвостить, ба́харить / баха́рить / бахари́ть, бащи́ть, бача́нить, ба́чинить, башить, баю́нить, ба́йнить и т. п. — всего около сотни глаголов с анлаутом ба-, имеющих значение звукопроизводства, в подавляющем большинстве характеризующего дефектную человеческую речь.

Другая группа — глаголы с анлаутом бр-: бра́знетъ, бранда-хлы́стить, брани́ть, брё́дить, брезго́тать, брезжа́ть, брёзши́ть, брекота́ть, брене́ть, бреча́ть, брёнька́ть, брёхатъ / бреха́ть, бреча́ть, бречи́ть, брёши́ть, бреща́ть, бринка́ть, бронё́ть, бру́здить, бруи́ть, брунде́ть, бруне́ть, брунжа́ть, бруни́ть, брунча́ть, бруси́ть, бруя́ть, брусну́ть, брусня́чить, брухли́ть, бры́мчать, брын-чать, брынча́ть, бры́нькать, брюзго́тать, брюзжа́ть, брюзнуть, брюмчи́ть, брюнча́ть, бры́кнуть, бры́хнуть, бря́згать, бря́зготать, бря́зжать, бря́кать, бря́кнуть / бря́кнуть, брякону́ть, брякота́ть, брякоти́ть, брянча́ть, бряскота́ть, бряча́ть и др. — всего около 60 глаголов.

Третья группа — глаголы с анлаутом бу-: бубане́ть, буба́нить, бубене́ть, бубене́тить, бубете́нить, бубли́ть / бубли́ть, бубни́ть, буга́йдать, бугрова́ть, будете́нить, будни́ть, будора́жить, бу́зандать, бу́згать, бузи́ть, бузова́ть, бузы́кать(ся), бузы́кнуть, бука́рить / бука́рить(ся), бу́кать, булга́тить(ся), бу́лендать / бу́ляндать, бу́лкать, бу́лькать, бу́лькнуть, бу́лькону́ть, бу́лькота́ть, бу́льгать, булюбене́ть, бу́ляндать, бу́мкать, бунби́ть, бу́нгатъ, бунда́рить, буне́ть, буни́ть, бунти́ть, бунча́ть, бураве́чить, бу́раидать, бу́рандать / бу́рондать, бу́ранить, бурбу́лить, бурде́ть, бурды́чить, бури́ть, бу́ркать, буркова́ть, буркота́ть, бурле́ть, бурли́ть, бурми́ть, бу́рмосить, бурмо́шить, бу́рнуть, буро́бить, буро́вить, бу́рандать, бурохво́стить, буру́знить, буру́сить, бурча́ть(ся), бурче́ть, бу́сорить, бута́ть, бутете́нить, бутете́нькать, бу́ткать, бу́ткнуть(ся), бу́торить / буто́рить, буту́рять, буты́ситься, буты́ска́ть(ся), буха́рить(ся), бу́хать, бухва́лить, бухва́стить, бу́хвистить, бу́хвостить / бухво́стить, бу́хвостничать / бухво́стничать, бухи́кать, бу́хннуть, бухо́рить, бухте́рить, бухтете́рить, бухти́ть, бу́чать / буча́ть, бучи́ть, буша́ть, буши́ть и др. — всего более сотни глаголов.

Носители диалектной речи, исходя из принципа естественности именно их языка как минимум, стоят обычно и на утверждении правильности их языка и соответственно на том, что

все другие диалекты, с которыми они знакомы, и неестественны, и неправильны. Степень улавливания этих «неправильностей» весьма высокая и обнаруживает большую тонкость в фиксации их. Результаты этих наблюдений о «чужом» языке отражены в соответствующих «лингвистических» дразнилках типа *Шел мужек из Лемешек, нес мешек лепешек, а за нем бежела пестрая теленка* (е всюду произносится как е и нигде как ё) или *Менный таз упал на нно, и досанно и обинно, ну да ланно всё ранно*. А «неправильность» (особенно главная) языка жителей соседней деревни автоматически ставит под сомнение и сам этнос носителей этого «неправильного» языка, причем «внешнее» обозначение этого этноса нередко исходит именно из «неправильностей» их языка. Естественно, что и носители этой «неправильной» речи не остаются в долгу и отвечают своим «оскорбителям» чем-то подобным.

Презумпция «правильности» / «неправильности» языка других («чужих» и «чуждых») вовсе не отменяет необходимости встреч в более широком пространстве, появление рациональных заключений примирительного толка «у нас так, а у вас этак». А такие «заключения» уже образуют некий знак своей «объективной» принадлежности и вне всякого сравнения, но и начало понимания того, что для «чужих» и «неправильных» их язык тоже знак и языковой и этнической самости, идентичности, своего рода подобия национальному гимну или флагу. На этих условиях взаимной толерантности приходит постепенно понимание того, что «своя» правильная речь получает свое высшее оправдание и статус подлинности только на фоне «чужой» неправильной речи.

*Земля — планета совпадений, | Стеченье фактов любит жизнь,* — писал некогда Пастернак в стихотворении «9 января» (вариант). А совпадения, стеченья предполагают встречи не только в пространстве Земли, но и в пространстве языка, что расширяет кругозор (во всяком случае языковой), и, если эти «встречи» *любит жизнь*, значит, найден какой-то новый, отнюдь не худший путь выхода из изоляции в общение, в разнообразие, среди которого со временем начинает проступать и общее, перебрасывающее мостки-переходы от своего к чужому. Звенья этой гигантской цепи, простирающейся от Тихого океана до Балтики и Карпат (по меньшей мере), это и есть тот столбовой путь, на котором разыгрывается тема розного и общего, совершается сближение, прорастание одного в другое. И уже одно это позволяет считать термин «евразийский» оправданным и операционно важным, не говоря уж о его теоретическом значении, об изоморфизме пространственных и звуко-

вых решений, с одной стороны, и о сохранении своей самости, с другой. Эта самость обеспечивается, в частности, особыми типами языковых процессов, как глоттализиция, ларингализация, палатализация и т. п., особыми просодическими явлениями. Тем самым звуковое пространство Евразии оказывается, как и музыка, важной этнической информацией, одним из способов описания ландшафта культуры. И язык, и музыка, и культура в широком смысле разыгрывают тему тождества и различия и их взаимосвязи. «Монодия есть единство и цельность, полифония — различие и многообразие», — пишет В. Л. Марченков в статье «Монодия, полифония и личность: мечта о русском многоголосье», помещаемой в этом сборнике. — «Первая есть истина, вторая — свобода. Первая есть до- и транс-исторический, абсолютный поток музыкальной субстанции, вторая — процесс обретения этой субстанцией разнообразных индивидуальных форм. При этом нужно понимать, что полифония есть такая самореализация Абсолюта, в которой происходит процесс самопознания, сопоставление себя с собой, полагание различных моментов собственной внутренней жизни рядом друг с другом и высвечивание — а вернее, озвучивание — в этом акте их одновременного существования и их субстанциального различия, и их субстанциального единства»<sup>18</sup>.

И последнее замечание — дидактического характера, важное хотя бы потому, что термин «евразийский» стал в последние годы модным, а вместе с тем обнаруживает полное непонимание того его смысла, который только и оправдывает его употребление, со стороны охочих на моду «любителей». Для того, чтобы уразуметь смысл евразийскости России, надо уметь заглянуть в историю и осознать, что «азийский» элемент начинался уже в Поволжье, а вытянутыми языками подходил к Подмоскovie, что сама Москва (особенно хорошо это видно из Петербурга) сильно «ориентализирована», и это было очевидно для западных путешественников (ср. «В сказочной стране» Гамсуна), которые, кому ни лень, называли ее татарской, китайской (имея в виду Кремль, собор Василия Блаженного и т. п., сами названия Китай-города, Татарских улиц, Ордынки и т. п.) и даже буддийской (*Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...* у Манделъштама). А «татар»-князя, чьи гортанные голоса по много раз в день слышались в московских дворах, а китайцы в китайских прачечных или торгующие китайскими игрушками («удиуди») на московских же бульварах, а кавказцы и среднеазиатские

<sup>18</sup> См. наст. изд., с. 431.

выходцы, а айсоры-чистильщики, армяне (ласково и пренебрежительно одновременно, «армяшки», «гутаалинщики») и многие другие, им несть числа..! А само движение «восточных» звуковых масс..!

### *Литература*

- БЛОК 1963 — *Александр Блок*. Собрание сочинений. Т. 7. М.; Л., 1963.
- ВИШНЕВЕЦКИЙ 2000 — *Вишневецкий И. Г.* Эстетика и практика музыкального евразийства: случай А. Лурье и В. Дукельского // Евразийское пространство: Звук и слово: Междунар. конф. 3—6 сент. 2000: Тезисы и материалы. М., 2000. С. 181—200.
- КОЖЕВНИКОВА 1992 — *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М., 1992.
- КОЖЕВНИКОВА 1995 — *Кожевникова Н. А.* Андрей Белый // Очерки истории языка русской поэзии XX в. М., 1995. С. 7—99.
- ЛОТМАН 1988 — *Лотман Ю. М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988.
- СОЛОВЬЕВ [с. а.] — *Соловьев В. С.* Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. СПб., [с. а.].
- СОЛОВЬЕВ 1891 — *Соловьев В. С.* Враг с Востока // Северный вестник. 1891. № 7.
- СРНГ — Словарь русских народных говоров. Вып. 23. Л., 1987.
- ТАРУСКИН 1999 — *Тарускин Р.* Турания // Петр Сувчинский и его время. М., 1999.
- ФАСМЕР 1964—1973 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1—4. М., 1964—1973.
- ХАРЬКОВСКИЙ 2001 — *А. Харьковский.* Колесо на перекрестке: Формальные идеи Яниса Ксенакиса на рубеже XXI века // Звезда. 2001. № 9.
- HALPERIN 1985 — *Halperin Ch. J.* Russia and the Steppe: George Vernadsky and Eurasianism // Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 36, 1985.
- TARUSKIN 1996 — *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through «Mavra». Berkeley; Los Angeles, 1996.
- ХЕНАКИС 1963 — *Xenakis J.* Les musiques formelles. Paris, 1963.

М. Л. Спивак

## Звукообразы Невидимого града (Андрей Белый в работе над трилогией «Восток или Запад»)

В индивидуальной мифологии Андрея Белого мифологема «Восток и/или Запад» занимает ведущее место. В письме к Иванову-Разумнику от 10/23 июня 1916 года Андрей Белый признавался, что обречен «и мучиться и „сгорать“ над несколькими „темами-тайнами“, идущими за тобою всю твою жизнь». «Восток или Запад» — одна из таких «тем-тайн»:

(...) ведь до некоторой степени самое мое «Я» жизненно зависит от этой темы. Почему я 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> года сижу здесь и два года почти что в «осаде»? *Восток или запад*... Почему был период в моей жизни, когда я сказал себе: тебе остается спиться и издохнуть в канаве (тема «Пепла»)? *Восток или запад*... Через интимнейшие личные переживания, события жизни и даже общественные выступления всю жизнь тащилась в клубке «тем-тайн» эта «тема-тайна». А твоё «Я», личность, условия жизни, биография — так, *привесок*, средство к разрешению тебя мучающего лейт-мотива...<sup>1</sup>

Письмо с осмыслением «Востока / Запада» как «темы-тайны» было отправлено из Дорнаха, где Белый в полной мере познал природу антропософской мистики и прошел под руководством Р. Штейнера школу оккультной практики. Именно в этот период мифологема «Восток / Запад» отчетливее, чем прежде, и по-новому зазвучала как мистическая, а одним из «средств к разрешению <...> мучающего лейт-мотива» стало обращение писателя к звуковым образам и метафорам.

Крайняя форма «разрешения лейтмотива» «Восток / Запад» была разработана Белым в «Глоссолалии» (1917), мистической «поэме о звуке». Белый предпринимает эпатажную попытку дать свой вари-

---

<sup>1</sup> БЕЛЫЙ, ИВАНОВ-РАЗУМНИК 1998: 68. Здесь и далее выделено Андреем Белым.

ант сравнительной грамматики и фонетики языков мира. В предлагаемой читателю поэтической концепции он исходит из того, что у человечества были единая (мистическая) прародина и, соответственно, единый праязык, смыслы которого отложились в единой для всего человечества структуре гортани, в едином механизме артикуляции, в единых и инстинктивно всем понятных звукообразах:

В древнейшей Аэрии, в «Аэре», жили когда-то мы, звуки; и звуки доселе живут; звукословием выражаем мы их; (...) В древней-древней Аэрии, в Аэре жили когда-то и мы — звуко-люди; и были там звуками выдыхаемых светов: звуки светов в нас глухо живут; и иногда выражаем мы их звукословием, *глоссолалией*. (...) И раздаётся как отзвук далекий: «Я-Аз-Азия», «Ра-Ар-Яр», «Зар-Жар-Шар»: — Zaratos, Zarei, Zaratustra!<sup>2</sup>

Белый подчеркивает, что его концепция не претендует на научную истину, однако подвергает жесткой критике лингвистов, которые замкнули себя в темнице понятийного мышления и которым поэтому не под силу «исполниться жестом, стать воздухом корня: летать существами его по истории языков, в сотрясениях воздуха видеть печати древнейшего смысла; и, облекаясь в образ бормочущих былей, восстанавливать то, что было»:

И — скажет лингвист: — Индоевропейские языки распадаются нам на семь групп (...) по способу артикуляции двоеродны согласные: взрывные и спиранты (...) сонантами называются (...) И так далее. — Только это расскажет лингвист, принимаясь за звук<sup>3</sup>.

В качестве альтернативы Белый предлагает свои ассоциативно-мистические эксперименты со звукообразами:

(...) ушел к себе в рот: подсмотреть мироздание речи (...) все то, что меня окружает пространством и светами, *звучно* мне говорит: *звуком* ведомо мне<sup>4</sup>.

Результаты подобного «исследования» дают искомый синтез Востока и Запада:

---

<sup>2</sup> Белый 1994: 12, 48.

<sup>3</sup> Там же: 13—14.

<sup>4</sup> Там же: 46.

Иаз, Аз, Азия, Азы — влетает в Европу старинным звучанием: из Азии. В Каббале «Азией» именуется эфир света, невидимый обычному оку; посвященные «Азию» видят; может быть, проступает она на заре: может быть, «Назарея» она, эта «Азия»; она — страна Господа; Азия — свето-воздух и «Азии» нет на земле, где она, там и рай — Все-Азия; он — *Пант-Азия*, он — *Фантазия*; но *Фантазия* есть: там, за огненным облаком. Плывет облачный город, зажженный лучами; оттуда спустились мы все — из *зарей*, *зари*; «назарейми» были и мы — *на заре* (...) *Аэрия*, милая, — звуками, переливами слов среди убогой, разбитой, разорванной жизни тебя вспоминаю: *приди!* (...) «*Аз с вами до окончания века*»<sup>5</sup>.

В период жизни при Штейнере Белый пытается принципиально отказаться от географического и даже культурного прикреплении Востока к Востоку и Запада к Западу:

И говорят нам — «Мы запад». Но на западе «запада» нет. И говорят: «Мы восток». Где «Восток»? (...) Почему же все-таки «Восток или запад»? Да потому, что все треснуло: омертвенела культура и — валится (...) расколотые половинки души симметрически закачались и выпали из нас — западом и востоком.

Заратуэстра — Восток или Запад? Географически он восток, но по правде сказать, — он конечно же запад (...) и конечно же Кант — учредитель Китая (...) Шопенгауэр — индус (...), но рождаются в нем Ницше, Вагнер, и ими пульсирует запад.

В число ложных, мнимых ценностей попадают понятия национальности, гражданства и вообще земной родины:

Кто мы — чукчи, буряты, немцы, русские, малороссы, литвины, иль ... люди? И кем должны стать: обитателями провинции, страны, континента, или же — обитателями вселенной, участниками космической жизни, равноправными гражданами всех планет и всех солнц?

Белый указывает и на причины, породившие антиномию Восток / Запад, и на пути преодоления этой кризисной для человечества ситуации:

---

<sup>5</sup> Там же: 47—48.



## Восток или Запад?

Вопрос — огненный (...) потому, что этими словами мы неожиданно выдали нашу страшную тайну, что все — умерло, провалилось и сгнило в нас; так что мы уже черпаем силу во вне ( не в себе): на востоке, на севере, северо-востоке и юге ... (...) наш вопрос — подбирание частей нашего сердца, вырванных из груди и раздавленных народами; и сказать — «я — восточник» это значит сказать, ну — например: я — без носа: у меня он был, но он ... Я нашел его на востоке: великолепный нос, из слоновой кости — попробуйте...

(...) наши востоки и запады — мумии нашего духа; огненно признание это, огненна наша боль, что не люди мы, а западно-восточные трупы

## И обратно

Восток или Запад? В этом вопросе — первое дыхание бурь огня, от которого уже пылает земля и который сожжет в нас дотла — все, что в нас не огонь.

Проблема Восток / Запад рассматривается теперь как проблема сугубо внутренняя — как проблема личностного развития и самосознания, как проблема религиозного и мистического самоопределения:

Передвижение сознания к порогам являет нам по иному восток и запад: восток под-сознания угрожает змеей, Люцифером и Ксерксом; запад же сверх-сознания угрожает нам безличной тварью государства, централизацией и бескровной идеей (...) Преодоление запада и востока не в движении с запада на восток; ни обратно. Преодоление запада и востока в разбитии всех границ; в преодолении «стражей порога» в свободу Христову<sup>6</sup>.

\* \* \*

Нам представляется, что интенсивные, эпатажные и парадоксалистские поиски Белым синтеза Востока и Запада, доходящие до отрицания самого факта существования Востока и Запада как таковых, необходимо рассматривать в контексте работы писателя над трилогией «Восток или Запад».

Замысел этого грандиозного сочинения возник у Белого в конце 1900-х годов. Однако подступы к теме определились еще раньше.

---

<sup>6</sup> БЕЛЫЙ 1918: 50—55.

Вопрос о Востоке и Западе, их возможном или невозможном синтезе был поставлен Белым уже в дебютном произведении, «Симфонии, 2-й, драматической», выпущенной в 1902 году.

Герой «Симфонии», московский мистик и апокалиптик Сергей Мусатов, постигает путь преображения мира. «Может быть, соединение между Западом и Востоком?», — задается он вполне традиционным для представителя русской мысли вопросом. И получает достаточно резкий и неутешительный ответ: «Какое уж тут соединение: ведь Запад смердит разложением, а Восток не смердит только потому, что уже давным-давно разложился»<sup>7</sup>.

И Восток, и Запад оказываются скомпрометированы. И Восток, и Запад показаны как миры не то чтобы враждебные, но бесконечно чуждые России. Они определены и географически: Запад — это Европа, представленная в как родина антихриста; Восток — прежде всего Индия.

«Ранний» Белый делает ставку исключительно на русский мессианский путь. В «Симфонии» сошествие Святого Духа ожидается не вообще в мире, а именно в России, более того — в Москве: Москва показана в Троицын день и в следующий за ним день Сошествия Святого Духа. Более того — Сошествие Святого Духа имеет нарочито русскую окраску и «озвучку»: сияние луковок церковей, слова службы, звон колоколов. Даже труба, предвещающая грядущий апокалипсис, звучит в русском исполнении — трубит восставший из могилы Владимир Соловьев. Можно сказать, что у «раннего» Белого и Свет и Звук не с Востока исходят, а напрямик из России.

Уже в «Симфонии» и восточный, и западный пути развития человечества были скомпрометированы. Но и ставка на особый, русский путь тоже не оправдалась — герой-мистик потерпел поражение, вместо преображения мира над миром воцарилась апокалиптическая мертвенность. Появление в «Симфонии» «грядущего владыки мира» в образе «черномазого, красногубого негра» можно, думается, рассматривать как злую пародию на чаемое соединение Востока и Запада. Ведь негр, гордо идущий по московским улицам «в изящном цилиндре и с иголочки одетый»<sup>8</sup>, прибыл из Чикаго; он был американским, то есть «западным» негром...

Последняя сцена «Симфонии» вновь рождала надежду на светлое будущее России и мироздания. Но вместе с надеждой на светлое будущее оставалась и прежняя проблема выбора: Восток или Запад.

---

<sup>7</sup> БЕЛЫЙ 1991: 185.

<sup>8</sup> Там же: 186.

\* \* \*

Непосредственно к решению этой проблемы Белый приступил в романе «Серебряный голубь», написанном как первая часть трилогии «Восток или Запад». Второй частью трилогии стал роман «Петербург». «Первая часть изображала дурной восток в России, вторая — дурной запад»; «Первая часть говорит „нет“ темному востоку в России; вторая часть говорит „нет“ искаженному западу», — объяснял Белый свой замысел.

В целом негативная оценка и Востока, и Запада сохранилась, но изменилась их географическая локализация. Дурной Запад обнаруживается теперь не в Европе, а в столице империи, дурной Восток — в русской провинции. Борьба и с Востоком, и с Западом продолжается, но поле битвы сужается, ограничивается территорией Российской империи.

Согласно первоначальному замыслу, завершить трилогию должен был роман «Невидимый град». В декабре 1912 г. Белый сообщил Блоку, что хотел бы эту «третью часть (...) представить через 1½, максимум 2 года»<sup>9</sup>. Роман не был написан. Однако вектор дальнейшего развития темы Белый обозначил со всей определенностью: «теперь надо писать о хорошем»; в новом романе, в отличие от первых двух частей трилогии, «должно явиться „да“». Следуя общей логике замысла, нетрудно предположить, что антиномия Восток / Запад должна была быть преодолена.

Писатель начинал работу над трилогией, будучи символистом, соловьевцем; продолжал — штейнерианцем, антропософом. Именно с влиянием антропософии связана выработка у «позднего» Белого новых принципов подхода к действительности, состоящих в сознательной установке на изображение «положительных устремлений душевной жизни». Его перестает удовлетворять мрачный и критический пафос «Серебряного голубя» и, особенно, «Петербурга»: «(...) меня охватывает стыд и страх: до чего темен и беспросветен мой роман; я его писал до встречи с Доктором (первые две трети) в эпоху разубеждения в партиях, людях, литературе. И в этом, может быть, слабое оправдание мне, — сообщал Белый в 1913 году М. Я. Сивере, извиняясь за „Петербург“. — В архитектурной концепции целого мой роман — вторая часть трилогии „Восток и Запад“. Первая часть говорит „нет“ темному востоку в России; вторая часть говорит „нет“ искаженному западу. И лишь в третьей части „Невидимый град“ должно явиться „да“»<sup>10</sup>. В 1914 году Белый писал Иванову-

<sup>9</sup> Блок, Белый 1940: 308.

<sup>10</sup> Спивак 1995: 57.

Разумнику, что под влиянием жизни в Дорнахе и работы на строительстве Гетеанума «уже отчетливо определилась третья часть трилогии, которая должна быть сплошным „да“»:

⟨...⟩ вот и собираюсь: месяца три поколотить еще дерево, сбросить с души последние остатки мерзостного «Голубя» и сплинного «Петербурга», чтобы потом сразу окунуться в 3-ю часть трилогии. А то у меня теперь чувство вины: написал 2 романа и подал критикам совершенно справедливое право укорять меня в нигилизме и отсутствии положительного *credo*<sup>11</sup>.

Роман «Невидимый град» Белый не написал. Однако его название позволяет представить контуры идеи, которую Белый предполагал в нем развить. Как следует из семантики заглавия, Невидимый град также нельзя локализовать ни в пространстве России, ни в пространстве Европы, так как он вообще не находится на географической карте мира, на поверхности земли. Невидимый град ассоциируется или с Небесным градом, или с градом Китежем, исчезнувшим под водой, под землей. Невидимый град недоступен физическому зрению, физическим чувствам вообще. Нам представляется, что образ небесной Аэрии из «Глоссолалии» как раз и является вариантом, отголоском образа Невидимого града, о котором Белый собирался писать в завершающем романе трилогии «Восток или Запад». Как и прародину из «Глоссолалии», Невидимый град можно постичь лишь духовным зрением, мистическими чувствами, развитыми антропософской оккультной практикой.

Идея «Невидимого града» маячила перед Белым в 1912—1914 гг., когда Белый дописывал «Петербург» и еще вполне абстрактно размышлял о выборе общего направления своего будущего творчества. В 1915 году он уже стоял перед необходимостью выбора конкретного сюжета для романа, к работе над которым писатель должен был приступить тотчас же: «теперь вот надо писать о хорошем: легче писать шаржи о плохом, о хорошем — труднее. Долго я думал: что взять...»<sup>12</sup>. Именно в это время Белый меняет первоначальный план трилогии. Вопреки прежним обещаниям завершить трилогию «Восток и/или Запад» романом «Невидимый град», Белый приступает к работе над автобиографической повестью «Котик Летаев».

Показательно, что, излагая в письме к Иванову-Разумнику идею «Котика Летаева», Белый опять-таки интерпретирует ее через по-

<sup>11</sup> БЕЛЫЙ, ИВАНОВ-РАЗУМНИК 1998: 100.

<sup>12</sup> СПИВАК 2000: 55.

средство категорий Восток / Запад и при этом опять-таки обращается к музыкальной образности. «Котик Летаев» — это «⟨...⟩ детская песня души, превращенная в оркестрованную симфонию». По утверждению Белого, это и «есть наш путь; *песенка души* — восток; оркестровка и контрапункт — запад: а человеческое стремление ⟨...⟩, ведущее его от песни к симфонии, и есть *восток в западе* или *запад в востоке*»<sup>13</sup>. Белый подчеркивает, что развивает и продолжает темы и мотивы своего раннего «симфонического» творчества. Предлагая «Котика Летаева» к переводу на немецкий, Белый просто называл его «симфонической повестью». Не менее важны и авторские указания на то, что «Котик Летаев» — это воспоминания ребенка о том, что было с ним до рождения. То есть и здесь, как и в поэме «Глоссолалия», основой для снятия антиномии Восток / Запад становится допущение о мистической прародине, дорожденной стране, «Невидимом граде», географически не определенном, но являющем себя в звуке и жесте.

\* \* \*

То, что Белый отказался от идеи завершить трилогию «Восток или Запад романом «Невидимый град», отнюдь не означало отказа Белого от идеи продолжить работу над трилогией. Теперь он задумывает многотомную эпопею «Моя жизнь».

Сохранившийся план эпопеи «Моя жизнь» указывает на то, что новое произведение должно было стать «романом в семи частях»:

Часть первая: «Котик Летаев» (годы младенчества)

Часть вторая: «Коля Летаев» (годы отрочества)

Часть третья: «Николай Летаев» (годы юности)

Часть четвертая: «Леонид Ледяной» (годы мужества)

Часть пятая: «Свет с востока» (восток)

Часть шестая: «Сфинкс» (запад)

Часть седьмая: «У преддверия Храма» (восток или запад? Мирровая война)<sup>14</sup>.

В плане обозначено и место «Моей жизни» в композиции трилогии, начатой «Серебряным голубем» и продолженной «Петербургом»: «3-я часть трилогии „Восток или Запад“». В письме к Иванову-

<sup>13</sup> БЕЛЫЙ, ИВАНОВ-РАЗУМНИК: 57.

<sup>14</sup> СПИВАК 2000: 49.

Разумнику от 7/20 ноября 1915 г. в терминах антропософии объясняется общая концепция трилогии:

Такова моя постановка: «Серебрян(ый) Голубь» — это Восток без Запада; и потому тут встает Люцифер (голубь с *ястребиным* клювом). «Петроград» — это Запад в России, т. е. Ариманическая Иллюзия, где механизм + голая абстракция логики создают мир Майи. «Моя жизнь» — Восток в Западе или Запад в Востоке и рождение Христового Импульса в душе<sup>15</sup>.

Внутренняя работа, проводимая Белым под руководством Р. Штейнера, закономерно привела писателя к тому, что объектом исследования стал не внешний «географический» мир (русская провинция в «Серебряном голубе», столица в «Петербурге») и не мистический космос «Невидимого града», а внутренний мир, человеческое «Я», «рельеф» души, интерпретируемый в привычных для Белого категориях «Восток / Запад»: «*восток в западе или запад в востоке*».

Как известно, писателю не удалось последовательно воплотить все пункты плана «Моей жизни». Начатая в 1915 году «Котиком Летаевым» биография героя продолжилась в «Крещеном китайце», частью «Моей жизни» стали «Записки чудака»... Произведения, озаглавленного «У преддверия Храма», в библиографии Белого нет, но, думается, что именно с ним генетически связан последний творческий замысел Белого — роман «Москва».

«Москва» писалась в 1920-е гг. Однако первые крупницы будущего произведения можно обнаружить именно в то время, когда под влиянием Штейнера разрабатывался план эпопеи «Моя жизнь».

Осенью 1915 г., обсуждая со Штейнером возможные сюжеты третьей части трилогии «Восток или Запад», Белый получил от него следующие рекомендации: «Я бы взял куски будущей России, впаянные в Россию настоящего: будущий русский живет в современном: только он растворен в босячестве». Белый усомнился: «Мало этого русского в настоящем». Но учитель настаивал: «А я думаю, все-таки — есть {...}»<sup>16</sup>.

Связь тематики, проблематики и сюжета «Москвы» с последней частью плана «Моей жизни», равно как и с идеей Штейнера, очевидна. «Современная Россия», об изображении которой говорил в

<sup>15</sup> БЕЛЫЙ, ИВАНОВ-РАЗУМНИК: 57.

<sup>16</sup> СПИВАК 2000: 55.

1915 году Штейнер, была немыслима без изображения мировой войны. Именно Мировая война становится главным событием «Москвы». Она показана как результат прошлой истории России и как поворотный пункт в истории России новой. Как и предлагал Штейнер, в главном герое «Москвы», в профессоре Коробкине, вызревают ростки будущего, он порывает со своей средой («вырождающейся интеллигенцией») и преобразуется. Собственные и мировые страдания приводят героя на путь посвящения, то есть к «преддверию Храма»... Излагая в 1926 г. в письме к Иванову-Разумнику замысел «Москвы», Белый указывал, что Коробкин «станет — „первым“ во всей стране, может быть. Первым среди *интеллигентов*, восшедших к Интеллекту Христову». В качестве источника этой идеи Белый называл воззрения Р. Штейнера:

Русская *«интеллигенция»*, по д(окто)ру, — предварение отдаленнейшее будущего над Россией спускающегося *Манаса*; но это будет, когда она и *тело народа* (астрал) станут *одно*<sup>17</sup>.

Обращение к московской теме в процессе работы над трилогией «Восток или Запад» обусловлено и традицией отечественной культуры. Локус первого и второго романов трилогии обусловлен актуальной для России оппозицией провинция / столица. Столь же традиционной и актуальной была оппозиция «Петербург / Москва» (новая, западная столица империи и старая, исконная столица России). То, что логика развития романной трилогии толкает к переносу действия из «Петербурга» в «Москву», Белый ощутил еще в процессе работы над «Петербургом». В 1913 г. он сообщал Блоку:

Про Петербург пишу ужасы, а, ей-ей, Петербург, как город, я люблю сейчас, ибо *проклятой* связи с ним нет (...) эта проклятая (...) связь с Москвой у меня есть, и романа «Москва» не написал бы, ибо слов нет у меня живописать московский ужас<sup>18</sup>.

Представляется, что, заявляя о невозможности написать роман «Москва», Белый косвенно признает, что роман «Москва» должен был бы логично следовать за романом «Петербург». За 10 лет до начала работы на «Москвой» он уже произнес название будущего романа. Таким образом он подспудно готовил подступы к теме. Уже в

<sup>17</sup> БЕЛЫЙ, ИВАНОВ-РАЗУМНИК: 384.

<sup>18</sup> БЛОК, БЕЛЫЙ 1940: 325.

Москве происходит действие «Котика Летаева» и «Крещеного китайца», повествующих о младенчестве и детстве автобиографического героя эпопеи «Моя жизнь». В начале 1920-х гг. у Белого нашлись слова, чтобы «живописать московский ужас». Последние 10 лет жизни он отдал работе над романом «Москва». Проблема «Восток и/или Запад» остро поставлена в романе: от ее решения зависит будущее России и, шире, человеческой культуры и цивилизации.

Показательно, что и роман «Котик Летаев», и роман «Москва», и вообще концепцию эпопеи «Моя жизнь» Белый осознавал как возвращение к темам ранней симфонической прозы — но не по кругу, а по спирали. Таким образом, практически все романное творчество Белого оказывается подчинено единой художественной и идеологической задаче, определяемой как задача трилогии «Восток и/или Запад».

### *Литература*

- БЕЛЫЙ 1918 — *Андрей Белый*. Кризис жизни. М., 1918.
- БЕЛЫЙ 1991 — *Андрей Белый*. Симфонии. Л., 1991.
- БЕЛЫЙ 1994 — *Андрей Белый*. Глоссолалия: Поэма о звуке. Томск, 1994.
- БЕЛЫЙ, ИВАНОВ-РАЗУМНИК 1998 — *Андрей Белый и Иванов-Разумник*. Переписка. СПб., 1998.
- БЛОК, БЕЛЫЙ 1940 — *Александр Блок и Андрей Белый*. Переписка. М., 1940.
- СПИВАК 1995 — *Спивак М. Л.* Андрей Белый — Рудольф Штейнер — Мария Сивере // Литературное обозрение. 1995. № 4/5.
- СПИВАК 2000 — *Спивак М. Л.* «Ужин со Штейнером»: Письмо Андрея Белого Михаилу Сизову // Изв. АН. Сер. лит. и яз. 2000. Т. 59. № 1. С. 44—59.



## **Трубецкой и Хлебников<sup>1</sup>**

Существуют явные различия — как в происхождении, так и в образе жизни и биографии<sup>2</sup> — между лингвистом и мыслителем, вдохновителем евразийства Николаем Сергеевичем Трубецким и поэтом Велимиром Хлебниковым. Различия эти настолько велики, что можно задаться вопросом, имеет ли вообще смысл сопоставление этих двух представителей русской культуры начала XX века. Они не были знакомы, никогда не встречались (насколько мне известно) и не ссылались друг на друга в своих работах<sup>3</sup>. Последнего вполне можно

---

<sup>1</sup> Статья основана на докладе, прочитанном на конференции «Евразийское пространство: Звук и слово» (Москва, 3—6 сентября 2000).

<sup>2</sup> Как известно, Трубецкой (1890—1938) был членом старинного русского дворянского рода. Его отец, князь Сергей Трубецкой (1862—1905), был ректором Московского университета и известным философом. После эмиграции Н. С. Трубецкой стал профессором славянской филологии Венского университета. Биографические данные и обзор его работ см. в JAKOBSON 1966; LIEBERMAN 1991; ТОПОРОВ 1990/1991; ТОМАН 1995: 185—215.

<sup>3</sup> Всего только один раз, в письме Р. Якобсону, по поводу брошюры Якобсона о Хлебникове 1921 года, Трубецкой упомянул Хлебникова. Ученному, очевидно, не очень нравится поэзия футуристического поэта. «В Вашей книге Вы как будто пытаетесь охарактеризовать творчество Хлебникова. Но если по прочтении Вашей книги поставить себе вопрос, чем отличаются футуристы от Пушкина, то окажется, что отличие только „в степени“, а не в принципе. Между тем это неверно и не дает правильного представления об индивидуальных особенностях футуризма. Если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом. И произошло бы это, конечно, не потому, что футуристы применяют известные приемы не в той пропорции, к которой привык Пушкин, а в силу радикального различия в эстетических подходах. Сущность футуристического подхода я формулировал бы так: 1) пристрастие к обнажению (хорошее слово!) формы; 2) преобладание рефлексии над непосредственностью; 3) принципиальное нежелание довольствоваться обыденным языком и реальным изображением действительности; 4) принципиальное отвержение того, что в данное время признается красивым данной социальной средой. Все эти особенности (М. А. Петровский в одном разговоре назвал это „природоборчеством“)

было бы ожидать — они жили в одно и то же время: Трубецкой родился в 1890 г., всего на пять лет позже Хлебникова. Хлебников стал довольно известным поэтом еще до того, как Трубецкой эмигрировал (в 1920 г.). Кроме того, Хлебникова высоко ценил Роман Якобсон, с которым Трубецкой поддерживал постоянный контакт с 1914 г. и который стал — после эмиграции обоих ученых — одним из его близких друзей.

Несмотря на отсутствие внешних признаков контактов или их обоюдного признания друг другом, между Трубецким и Хлебниковым можно провести определенные параллели, основанные на сходных интересах и взглядах. Укажу лишь несколько областей, в которых сближение их взглядов очевидно.

1. Евразийство<sup>4</sup>. Хлебников никогда не был членом евразийского движения и не имел к нему никакого — даже самого отдаленного — отношения<sup>5</sup>, но концепция Евразии (области, где Россия и Азия не разделены, а слиты в единое целое, гранича, с одной стороны, с «романо-германской» Западной Европой, а с другой стороны, с Китаем, Индией и Афганистаном, областью, бывшей ранее в подчинении у Чингисхана)<sup>6</sup> полностью укладывалась в его картину мира. Выросший в Астраханском крае, в тех местах, где сливаются славянские и восточные народы, он придавал особое значение тому, что родился в «стане монгольских, исповедующих Будду кочевников»<sup>7</sup>,

---

настолько были чужды и противоположны эстетическому подходу Пушкина, что он именно поэтому не нашел бы у какого-нибудь Хлебникова даже „состава“ поэзии».

<sup>4</sup> В последнее время много написано об евразийстве и о роли Трубецкого в евразийском движении. См., например (кроме уже названной литературы в примеч. 2): ИСАЕВ 1992; WESTSTEIN 1994; ТОЛСТОЙ 1995; ГУМИЛЕВ 1995. В 60-е годы работы VÖSS 1961 и RIASANOVSKY 1964; 1967 были редкими исключениями.

<sup>5</sup> Владимир Марков считает Хлебникова одним из предвестников евразийского движения: «His obsession with Asia, anticipating the ideas of the Eurasianist movement and the „Scythians“, also dates from this period („петербургский“ период Хлебникова, от 1908 до 1916. — В. В.)» (MARKOV 1962: 16).

<sup>6</sup> Географическое определение пространства Евразии содержится прежде всего в работах Петра Савицкого, одного из основоположников евразийского движения, — см., например, САВИЦКИЙ 1925.

<sup>7</sup> В автобиографической заметке 1914 г.; см. ХЛЕБНИКОВ 1968—1972, IV: 352. Об Астраханском крае 90-х годов XIX в. Н. Степанов пишет: «Своеобразный край еще хранил в то время восточный колорит. Астрахань с ее

и на всю жизнь сохранил огромный интерес к Востоку. В различных своих произведениях («Хаджи-Тархан», «Дети Выдры» и других) Хлебников ясно высказывает мысль о том, что Россия и Восток — одно целое и что русская культура испокон веков содержит в себе азиатский слой<sup>8</sup>.

2. Изучение языка. Как известно, Трубецкой внес значительный вклад в две области языкознания: историческую лингвистику и фонологию. Его индоевропейские штудии можно рассматривать как попытку реконструкции праязыка, обнажение языковых корней. Фонология занимается отдельными звуками речи (фонемами). Параллель с Хлебниковым — очевидна. Он тоже мечтал вернуться к праязыку (чтобы создать на его основе универсальный язык) и придавал большое значение отдельным элементам языка (в частности, буквам алфавита). Прочитую из «Свояси»:

Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое, — свободно плавить славянские слова, вот мое первое отношение к слову. (...) Увидя, что корни лишь призрак, за которым стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки — мое второе отношение к слову<sup>9</sup>.

3. «Этнософия». В письме конца 1926 года к Якобсону Трубецкой писал об очевидной параллельности в развитии различных областей культур и о том, что, следовательно, существует закон, обу-

---

оживленным базаром с незапамятных времен была местом торговых встреч славян и народов Востока». Он добавляет: «К этим впечатлениям детства восходит тот интерес к Востоку, который в дальнейшем сказался во всем творчестве Хлебникова» (СТЕПАНОВ 1975: 8). О роли города Астрахани в произведениях Хлебникова см. также святополк-мирский 1928.

<sup>8</sup> Существует довольно обширная литература о теме Востока в произведениях Хлебникова. См., например, лошиц, турбин 1966; парнис 1967; иванов 1971; mirsky 1975. Очень интересен тезис Парниса, что для Хлебникова слово «Азия» — контаминция двух слов (древнерусского) «Аз» и «Я» (нарнс 1967: 162): поэт и Азия сближаются, поэт как будто находит себя в Азии.

<sup>9</sup> хлебников 1968—1972, II: 9. Статьи о языке Хлебникова опубликованы в хлебников 1968—1972, III: 171—243; IV: 318—347. Язык и языковые эксперименты поэта подробно изучены. См., например, vroom 1983; перцова 1995 и особенно работы В. П. Григорьева, недавно собранные в один том (ГРИГОРЬЕВ 2000).

словливающий эту параллельность. Между политикой, религией, литературой, языком и т. д. существует определенная связь, определенное сходство, которые можно было бы изучать с помощью особой науки — «этнософии»<sup>10</sup>. Трубецкой считал — и это подтверждается его воззрениями на Евразию, — что все важнейшие общественные явления связаны между собой. Он рассматривал мир как единое целое, подверженное направленной эволюции. Таким образом, история являлась не хаосом, предоставленным на волю случая, но цепью событий, происходящих в соответствии с определенным планом и подчиняющихся определенным законам<sup>11</sup>. У Хлебникова также можно найти воззрения, очень близкие к вышеизложенным. В частности, Дуганов пишет: «В поэтическом мире Хлебникова все частное, единичное и конечное восходит к единому и бесконечному. <...> Всегда и везде, в большом и малом, он находил всеобщие связи и стройные закономерности космоса, устроенного ритмом и гармо-

---

<sup>10</sup> «...нужна какая-то особая наука, стоящая вне литературы, политики и т. д. и занимающаяся исключительно синтетическим изучением параллелизма эволюции отдельных сторон жизни. <...> этот вопрос должна решать уже не лингвистика, а какая то другая наука, скажем, „этнософия“...» (ЯКОВСОН 1975: 98).

<sup>11</sup> В статье «Вавилонская башня и смешение языков» (1923) Трубецкой дает почти мистический образ гармоничной системы всех языков мира: «...можно сказать, что все языки земного шара представляют некоторую непрерывную сеть взаимно переходящих друг в друга звеньев, как бы радужную. И именно в силу непрерывности этой языковой радужной сети и в силу постепенности переходов от одного ее сегмента к другому общая система языков земного шара при всем своем пестром многообразии представляет все же некоторое, правда, только умопостигаемое, единое целое. Таким образом, в области языка действие закона дробления приводит не к анархическому распылению, а к стройной гармоничной системе, в которой всякая часть, вплоть до мельчайших, сохраняет свою яркую, но повторяемую индивидуальность, и единство целого достигается не обезличением частей, а непрерывностью самой радужной языковой сети» (ТРУБЕЦКОЙ 1975: 334). Структурализм Трубецкого Яковсон рассматривает в свете его «системности»: «Das Gefühl eines inneren, organischen Zusammenhangs der einzuteilenden Elemente verließ ihn nie, und das System blieb nie, von der übrigen Gegebenheit gewaltsam entrissen, in der Luft hängen. Im Gegenteil erschien ihm die gesamte Wirklichkeit als ein System der Systeme, eine großartige hierarchische Einheit von vielfachen Übereinstimmungen, deren Bau seine Gedanken bis zu den letzten Lebenstagen fesselte. Er war für eine ganzheitliche Weltauffassung innerlich vorausbestimmt, und einzig im Rahmen der strukturalen Wissenschaft hat er sich selbst tatsächlich vollständig gefunden» (ЯКОВСОН 1966: 529).

нией подобно творению поэта»<sup>12</sup>. Многие годы жизни и огромные усилия были отданы Хлебниковым на поиски законов истории, законов времени.

4. В связи с предыдущим пунктом укажу еще на одно сходство между Трубецким и Хлебниковым, на этот раз более личного характера. В то время как Трубецкой, будучи лингвистом и серьезным ученым, занимался и другой, более спекулятивной областью — евразийством, постоянно связывая его со своими научными занятиями, Хлебников, будучи поэтом, занимался наукой, вводя ее в свое творчество. Эта «личностная» параллель может быть продолжена и дальше. В некрологе 1938 г. Дмитрий Чижевский писал о Трубецком, умершем довольно молодым, что тот представляет собой комбинацию огромного значения и относительной безвестности, как, по его мнению, это часто случается в России. Конечно, Чижевский писал эти слова до того, как фонология Трубецкого стала общепринятой в лингвистике, и, разумеется, Хлебников — как поэт — тоже небезызвестен, но мне кажется, что и о Трубецком, и о Хлебникове в равной степени можно утверждать, что их значение больше, чем их известность.

5. На пятой, и последней, параллели позволю себе остановиться более подробно. Речь пойдет о присущих как Трубецкому, так и Хлебникову идеях, касающихся восстания и революции, что, разумеется, частично можно отнести на счет духа того времени. Однако взгляды обоих демонстрируют такую степень сходства, что поневоле начинаешь думать о существовании психологического родства между Трубецким и Хлебниковым.

Первая публикация Трубецкого о евразийстве, «Европа и человечество», ставшая одновременно и первой публикацией евразийского движения, увидела свет в 1920 г. в Софии. В одном из писем к Роману Якобсону, вскоре после публикации, Трубецкой писал, что мысли, изложенные в книге, появились у него не после революции, а намного раньше, около 1910-го (несомненно, под влиянием его этнологических штудий и сравнительного языкознания). В то время он задумал трилогию под общим названием «Оправдание национализма». Первую часть — «Об эгоцентризме» — он намеревался посвятить памяти Коперника, вторую, под заголовком «Об истинном и ложном», — памяти Сократа, а третью часть, «О русской стихии», — памяти Стеньки Разина или Пугачева<sup>13</sup>. В конце концов

<sup>12</sup> ДУГАНОВ 1990: 9. О сопоставлении «я» поэта с Богом и даже с вселенной см. WESTSTEIJN 1987.

<sup>13</sup> ЯКОВСОН 1975: 12.

Трубецкой завершил свою трилогию, хотя и без посвящений. Первая часть появилась с новым названием «Европа и человечество» как самостоятельная книга, вторая — с оригинальным названием в первом евразийском сборнике — «Исход к востоку» (1921), а третья часть вышла в виде трех различных публикаций начала 20-х годов.

В «Европе и человечестве», «чисто негативной работе», как писал Трубецкой Яковсону<sup>14</sup>, автор подчеркивает серьезную опасность европеизации мира; господство «романо-германской» цивилизации, считающей себя выше других культур и выдвигающей собственную культуру в качестве сверхнациональной мировой. Таким эгоцентрическим панромано-германским шовинизмом, скрывающимся под личиной космополитизма, Западная Европа нарушает баланс между различными культурами мира, которые принципиально равноценны. Трубецкой крайне строг в своих суждениях о романо-германской культуре, видя в ней угрозу для других: «...европеизация является безусловным злом для всякого неромано-германского народа»<sup>15</sup>. Со злом необходимо бороться.

Как же бороться с этим кошмаром неизбежности всеобщей европеизации? На первый взгляд кажется, что борьба возможна лишь при помощи всенародного восстания против романо-германцев. Если бы человечество (...) объединилось в общей борьбе с угнетателями — романо-германцами, то, надо думать, ему рано или поздно удалось бы свергнуть ненавистное иго и стереть с лица земли этих хищников и всю их культуру.

(...) с этим злом можно, а следовательно, и надо бороться всеми силами. Все это надо осознать не внешним образом, а внутренне; не только осознать, но прочувствовать, пережить, выстрадать. Надо, чтобы истина предстала во всей своей наготе, без всяких прикрас, без остатков того великого обмана, от которого ее предстоит очистить. Надо, чтобы ясной и очевидной сделалась невозможность каких бы то ни было компромиссов: борьба так борьба<sup>16</sup>.

Однако, по мнению Трубецкого, настоящее восстание все же не имеет шансов; необходима революция в сознании интеллигенции неромано-германских народов, чтобы из романо-германской культу-

---

<sup>14</sup> ЯКОВСОН 1975: 12.

<sup>15</sup> ТРУБЕЦКОЙ 1995: 103.

<sup>16</sup> Там же: 100, 103.

ры перенималось не все подряд, а лишь отдельные элементы, укладываемые в рамки собственной культуры, с тем чтобы сохранить ее единство и специфические ценности. В ответ на вопрос Яковсона, не была ли русская революция фактически всеобщим восстанием против романо-германской культуры, Трубецкой отвечает в своем письме, что хотя русский народ и поднялся на восстание, но вожди, то есть интеллигенция, все еще ориентируются на такие типичные западноевропейские предубеждения, как научный и технический прогресс. Трубецкой считает, что социализм и коммунизм — законные дети европейской цивилизации, а коммунистическое государство — самая явная форма романо-германской власти. Такая власть не позволяет народу идти по собственному пути развития, загоняя его в определенное, ложное направление:

Коммунистическое государство, как его понимают и хотят строить наши большевики, есть наиболее законченная «обнаженная» форма романо-германской государственности. (...) большевизм не только не есть восстание против романо-германцев, но наоборот, самое мощное средство европеизации даже таких народов, которые до сих пор от европеизации уклонялись<sup>17</sup>.

Хотя во время русской революции и было отброшено романо-германское порабощение, однако вместо него фактически была установлена другая романо-германская власть. Больше пользы Трубецкой видит в восстании, где доминируют «туранские» или русско-азиатские силы. Пример такого восстания дал Пугачев в XVIII в. Восстание Пугачева было явно направлено против романо-германской власти, установленной Петром Первым, и, возможно, одним из результатов этого восстания могло бы стать возвращение времен Чингисхана, единовластного правителя огромной области Евразии. В своем трактате «Наследие Чингисхана. Взгляд на историю не с Запада, а с Востока»<sup>18</sup> Трубецкой объявляет себя большим почитателем монгольского хана, которому впервые удалось подчинить себе огромную территорию Евразии (как бы изначально представляющую собой геополитическое единство), создав на этой территории автаркийное государство. Различные народы жили в этих землях бок о бок и вполне равноценно. Государство Чингисхана было продолжено, во времена правления Ивана Грозного, Московским

<sup>17</sup> ЯКОВСОН 1975: 14—15.

<sup>18</sup> ТРУБЕЦКОЙ 1995: 211—266.

княжеством при поддержке ортодоксальной идеологии. Для Трубецкого было очевидно, что наиболее подходящей формой правления в Евразии является не демократия, а идеократия, при которой в обществе доминируют не частный капитал и свободная печать, а «общая идея-правительница», ценимая всеми и каждым.

Хлебников был политическим мыслителем в меньшей степени, чем Трубецкой, но и ему были свойственны определенные представления — утопического характера, — касающиеся того, как должны управляться государства. Известен его платонический проект создания международного объединения «Председатели земного шара» (состоящего из лучших людей планеты), которое должно было сформировать руководство мира, стоящее выше национальных правительств каждой отдельной страны. Однако более интересными для сравнения Трубецкого с Хлебниковым являются идеи последнего о восстании и революции.

Будучи футуристом, Хлебников принципиально являлся повстанцем, абсолютно готовым (по крайней мере, в написанных или подписанных им манифестах) отказаться от прошлого, разрушив все старое и существующее. Поэтому восстание может рассматриваться как одна из центральных тем творчества Хлебникова, взять хотя бы одну из его ранних поэм («Журавль») или такое высказывание 1917 г.: «Мировой рокот восстаний страшен ли нам, если мы сами — восстание более страшное?»<sup>19</sup>. В некоторых своих произведениях Хлебников выступает против буржуазной культуры или враждебной человеку механической техники, в других он противопоставляет Россию Западу, чаще всего Германии<sup>20</sup>. В раннем стихотворении «Боевая» это происходит с помощью корней *-слав-* и *-нем-*:

Расскажи, Расскажи, как *заславьи* твои полонила волна *неми*, с запада яростно бьющей (...)

(...) Протянул бы на запад клянющую руку, да всю горечь свою, да все яды свои собираю, чтоб кликнуть на запад и юг свою весть, свою веру, свой яр и свой клич.

<sup>19</sup> Хлебников 1968—1972, III: 313.

<sup>20</sup> Антизападная позиция Хлебникова также обнаруживается в его реакции на приезд Маринетти в Россию в 1914 году (декларация, написанная вместе с Б. Лифшицем): «Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благодородную выю Азии под ярмо Европы. (...) Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается. Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!» (Хлебников 1968—1972, III: 250).



Свой гневный, победный, воинственный клич:  
 «Напор *славы* единой и цельной на *немь!*»  
 (...)
   
 Победная *слава* да идет.  
 Да шествует!

Пусть в веках и реках раздается тот пев:  
 «*Слава* идет! *Слава* идет! *Слава* восстала...»  
 Пусть в веках и реках раздается запев:  
 «*Слава* идет! *Слава* идет! *Слава* восстала!»

Хлебниковские славянофильские взгляды, возможно, возникли под влиянием книги Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (1874). Как и Трубецкой, Хлебников, однако, не только противопоставляет «славянское» с одной стороны и «европейское» — с другой. Он также считает, что в истории России славянское начало сливается с азиатским:

Ах, мусульмане те же русские,  
 И русским может быть Ислам.  
 («Хаджи-Тархан»<sup>21</sup>)

Именно эту славянско-азиатскую стихию он противопоставляет европейскому порядку, который явно присутствует в России со времен правления Петра Первого. Символами этой славянско-азиатской стихии являются Пугачев и Разин, бунтующие против «европейского» самодержавия:

Мила, мила нам Пугачевщина,  
 Казак с серьгой и темным ухом.  
 Она знакома нам по слухам.  
 Тогда воинственно ножовщина  
 Боролась с немцем и треухом.  
 («Хаджи-Тархан»<sup>22</sup>)

Однако в гораздо большей степени, чем Пугачев, представителем славянско-азиатского народного бунта против чуждого «европейского» правления является для Хлебникова Стенька Разин. Как известно, Хлебников в высокой степени идентифицировал себя с Разиным-

<sup>21</sup> ХЛЕБНИКОВ 1968—1972, I: 120.

<sup>22</sup> Там же: 117.

бунтовщиком<sup>23</sup>. Помимо фигуры Разина, важную роль играла и его фамилия. Ра — древнее название Волги. Родившийся под Астраханью, Хлебников всегда помнил, что он *низарь* (уроженец речного низовья). *Низарь* — это Разин наоборот или, по его собственным словам, «Я — Разин напротив, / Я — Разин навыворот»<sup>24</sup>. Это слово вдохновило Хлебникова на его *tour de force*, поэму «Разин», целиком состоящую из палиндромов. Как «Разин навыворот», Хлебников не только разрушитель, но и творец:

Разин деву  
в воде утопил.  
Что сделаю я? Наоборот? Спасу!  
(«Труба Гуль-муллы»<sup>25</sup>)

Но, будучи творцом палиндромов, он одновременно является и разрушителем традиционной поэзии, — как Трубецкой является и творцом нового и разрушителем традиционного языкознания. Жаль, что Трубецкой не вдохновился, подобно Якобсону, творчеством Хлебникова, содержащим так много общего с его собственными и научными, и политическими воззрениями. Несомненно, работы Трубецкого от этого только бы выиграли.

### Литература

- ГРИГОРЬЕВ 2000 — Григорьев В. П. Будетлянин. М., 2000.
- ГУМИЛЕВ 1995 — Гумилев Л. Н. Историко-философские сочинения князя Н. С. Трубецкого // Н. С. Трубецкой. История • Культура • Язык. М., 1995. С. 31—54.
- ДУГАНОВ 1990 — Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
- ИВАНОВ 1971 — Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Тексты советского литературоведческого структурализма / Hrsg. K. Eimermacher. München, 1971. S. 378—393.
- ИСАЕВ 1992 — Исаев И. А. Утописты или провидцы? // Пути Евразии: Русская интеллигенция и судьбы России / Сост. И. А. Исаев. М., 1992. С. 3—26.

<sup>23</sup> О мотиве Разина в творчестве Хлебникова см. MIRSKY 1975: 90—105.

<sup>24</sup> ХЛЕБНИКОВ 1968—1972, 1: 234.

<sup>25</sup> Там же: 235.

- ЛОЩИЦ, ТУРБИН 1966 — *Лощиц Ю., Турбин В.* Тема Востока в творчестве В. Хлебникова // Народы Азии и Африки. 1966. № 4. С. 147—160.
- НАРНИС 1967 — *Парние А. В.* Хлебников в революционном Гиляне // Народы Азии и Африки. 1967. № 5. С. 156—164.
- НЕРЦОВА 1995 — *Перцова Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wien; Moskau, 1995. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 40).
- САВИЦКИЙ 1925 — *Савицкий П. Н.* Евразийство // Евразийский временник. Кн. 4. Берлин, 1925. С. 5—8.
- СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ 1928 — *Святополк-Мирский Д.* Годовщины. Хлебников // Версты, III, 1929. С. 144—146.
- СТЕПАНОВ 1975 — *Степанов Н.* Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975.
- ТОЛСТОЙ 1995 — *Толстой Н. И.* Н. С. Трубецкой и Евразийство // *Н. С. Трубецкой. История • Культура • Язык.* М., 1995. С. 5—28.
- ТОПОРОВ 1990/1991 — *Топоров В. Н.* Николай Сергеевич Трубецкой — ученый, мыслитель, человек // Славяноведение. 1990. № 6. С. 51—84; 1991. № 1. С. 78—95.
- ТРУБЕЦКОЙ 1995 — *Трубецкой Н. С.* История • Культура • Язык. М., 1995.
- ХЛЕБНИКОВ 1968—1972 — *Хлебников В. В.* Собрание сочинений. Т. 1—4. München, 1968—1972.
- ЧИЖЕВСКИЙ 1938 — *Чижевский Д.* Князь Николай Сергеевич Трубецкой // Современные записки. 1938. Т. 68. С. 464—468.
- ЯКОБСОН 2000 — [*Якобсон Р. О.*] Из письма Р. О. Якобсона Н. С. Трубецкому // Мир Велимира Хлебникова / Сост. Вяч. Вс. Иванов, В. С. Паперный, А. Е. Парнис. М., 2000. С. 100—102.
- BÖSS 1961 — *Böss O.* Die Lehre der Eurasier. Ein Beitrag zur russischen Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1961.
- ЯКОБСОН 1966 — *Jakobson R. O.* Nikolaj Sergejevič Trubetzkoy // Th. A. Sebeok (ed.). Portraits of Linguists. A Biographical Source Book for the History of Western Linguistics, 1746—1963. Vol. 2. From Eduard Sievers to Benjamin Lee Whorf. Bloomington; London, 1966. P. 526—542.
- ЯКОБСОН 1975 — *Jakobson R. O.* N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. The Hague; Paris, 1975.
- LIBERMAN 1991 — *Liberman A.* Postscript. N. S. Trubetzkoy and His Works on History and Politics // *N. S. Trubetzkoy. The Legacy of Genghis Khan and Other Essays on Russia's Identity.* Ann Arbor, 1991. P. 295—389.
- MARKOV 1962 — *Markov V.* The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley, 1962.
- MISRKY 1975 — *Misrky S.* Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. München, 1975.

- RIASANOVSKY 1964 — *Riasanovsky N. V. Prince N. S. Trubetzkoy's Europe and Mankind* // *Jahrbücher für die Geschichte Osteuropas*, 12, 1964. S. 207—220.
- RIASANOVSKY 1967 — *Riasanovsky N. V. The Emergence of Eurasianism* // *California Slavic Studies*, 4, 1967. P. 39—72.
- TOMAN 1995 — *Toman J. The Magic of a Common Language. Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle*. Cambridge, Mass., 1995.
- VROON 1983 — *Vroon R. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor, 1983.
- WESTSTEIJN 1987 — *Weststeijn W. G. Die Mythisierung des lyrischen Ich in der Poesie Velimir Chlebnikovs* // W. Schmid (Hrsg.). *Mythos in der slawischen Moderne*. Wien, 1987. S. 119—138. (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 20).
- WESTSTEIJN 1994 — *Weststeijn W. G. Aspects of Eurasianism* // *Slavica Helsingensia*, 14, 1994. P. 171—186.

В. П. Григорьев

**Славь / ньмь, Восток / Запад, «зангезийство» / ?  
(три оппозиции в идеостиле В. Хлебникова)**

В 1913 г., когда, как хорошо известно, не только И. А. Бодуэна де Куртенэ и Н. С. Трубецкого занимал «национальный вопрос» в его отношении к проблеме «международного», Хлебников так заканчивал свою статью «О расширении пределов русской словесности»: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым». В автобиографической заметке (1914) поэт вспоминал о том, как во время студенческой экспедиции (1905) к Павдинскому камню он физически освоил евразийское пространство и, «перейдя перешеек, соединяющий водоемы Волги и Лены, заставил несколько пригоршней воды проплыть вместо Каспийского моря в Ледовитое». Хлебников и географически по-своему точен; нарисованная им картина символична: Волга представляет Европейскую, Лена — Азиатскую части России (однако в 1920 г. среди символов «Единой книги» Лену всё же заменит обиженная ранее «правильная» Обь).

\* \* \*

Квазитермин *идеостиль* еще по-хорошему не разделил сферы понятийного влияния с термином *идиолект* — своим старшим и более удачливым другом-соперником. Между тем в результате опечаток и непреднамеренных, но существенных ошибок у него появился отпрыск в лице *идеостилья*. Этот неуравновешенный и беспризорный, но, кажется, многообещающий отрок не находит себе ни влиятельных лоббистов, ни заботливого патрона в среде элитариев, ни мало-мальски пристойного места в чересполосице филологической номенклатуры.

Можно понять почему. *Идеостиль* выглядит как абсолютный синоним, простой дублет привычного «индивидуального стиля», что бы под ним ни понималось. *Идеостиль* предполагает как бы положительный ответ на трудный вопрос о том, «входят ли идеи в стиль», тогда как мощная инерция словоупотребления толкает всех к

тому, чтобы относить *стиль* к идиолектной поверхности дискурса, лишенной *языкового* измерения и сложных связей со «стилями мышления».

Все три упомянутые в заглавии оппозиции очевидно имеют это измерение. Первая из них, представленная в плане выражения соотношением *славь / немь*, в общем хорошо известна. Это ранняя, «охранительная», националистическая по существу идея. В ходе мировой войны Хлебников полностью изжил ее, но лишь благодаря М. В. Матюшину не увидел света позорный для настоящего будетлянина его памфлет, по инерции да еще и при помощи невзыскательных каламбуров обличавший «гаазов»...

У хлебниковского «западно-восточного дивана» иная судьба. Тоже ранний, но устойчивый интерес к Востоку поэт обобщил позднее в понятии «азиизм» (на этом пути появились декларации сентября 1918 г. «Индо-русский союз» и «Азосоюз»). Противопоставление «азиизма» «европеизму» было смягчено, например, в поэме «Поэт» (1919) любопытным множ. числом строчки «Где запады — с ними востоки» (ср. обработку мифа в ранней поэме «Медлум и Лейли», где лишь небо объединяет «восток и запад», и то — ценой смерти героев).

После открытия «основного закона времени» Хлебников сохранил оппозицию Запада и Востока, но с характерным для него сомнением:

Что это? Истины чёлны?  
Иль пустобрёх?  
Востока и Запада волны  
Сменяются степенью трёх.

Теперь это — волны внутри человечества как целого. Не только в статье «Наша основа» (1919), но и в статье «Учитель и ученик» (1912) и задолго до прямой формулировки занимавших поэтамыслителя «осад» (времени, слова и «толп», или «множеств», т. е. и социумов, — 1916) единое человечество стало для него основным «аттрактором» в кажущемся хаосе его творчества. Тем не менее многим оно рисуется, и в 2000 г., по преимуществу «*мифопоэтическим*». (К этому убеждению нам еще придется обратиться ниже.)

Третью оппозицию, вызревавшую практически в противоборстве с первой и опрокинувшую ее, можно было бы свести, в еще не вполне освоенном филологами различении, к определенной коллизии между (кубо)футуризмом и *будетлянством*, но лишь если ограни-

читься в основном художественной проблематикой Серебряного века<sup>1</sup>. Между тем «Единая книга», «Зангези» и «Доски судьбы» заставляют искать некоторые общие «начала», принципы, идеи, охватывающие значительно более широкие установки (и просто иные, может быть, прежде всего социальные, но также онтологические и гносеологические), чем лихие установки того же футуризма (квази-авангардного ЛЕФа etc.) и на практике приравниваемого к нему «будетлянства». Для Хлебникова категория Единства исключительно важна, но, как и все другие в системе его категорий, многоаспектна.

Если в третьей из наших оппозиций к вопросительному знаку примерить «евразийство», видимо, неизвестное Хлебникову, то нельзя будет обойти и эстетический фактор. Уже потому, что неприятие евразийцем и «футурологом языка», но «эстетическим архаистом» Трубецким «поэта-новатора» Хлебникова неизбежно должно было подавить и действительно подавило у первого всякий интерес к мировидению и историософии второго, вместе с авангардными эстетическими следствиями его «воображаемой филологии» и «воображаемой истории».

Но и такой отъявленный футурист и будущий евразиец, как А. Лурье, автор поздних воспоминаний «Наш марш» и музыки к пьесе «Ошибка Смерти» (1917; Хлебникову в 1922 г. пьеса уже казалась «мрачной» и «тяжелой»), также обошел вниманием позднее творчество поэта. Лурье с удовольствием вспоминал о том, как за три дня до Октября в известном манифесте Председателей Земного шара они «низложили» Временное правительство, но, к сожалению, ничего не знал, да, видимо, не очень-то и хотел узнать, об утверждении Хлебниковым «великого Скрябинского начала» (его идеи были опубликованы лишь в 1983 г.; однако современные музыковеды, уже имея к ним доступ, всё же считают, что с этим «началом» их содружеству-ведомству делать нечего; бедные велимироведы — вынужденные «всеологи»).

В течение 1920—1922 гг. реальный «мир Велимира» приобрел новое качество. Петроград, Москва и Астрахань в 1917—1919 гг. дали, конечно, важнейший импульс тому, что условно мы здесь называем *зангезийством*, но его конкретное содержание и часто нон-

---

<sup>1</sup> См. статью «Будетлянство и кубофутуризм (от „Гилей“ к Предземшарам)» в: ГРИГОРЬЕВ 2000а: 582—593 (по указателям к этой книге можно найти все случаи употребления в ней слов \*будетлянство, \*зангезийство, \*языковое и др., а также упоминания отдельных произведений поэта).

финитные, а всё-таки достаточно дефинитивные формы, в которых оно воплотилось в Москве весной 1922 г., в основном были найдены уже в Харькове, Баку, Иране и Пятигорске. Так или иначе, можно с достаточной уверенностью сформулировать тезис о том, что «зангезийство» представляет собой итоговую версию настоящего, т. е. хлебниковского, «будетлянства».

В сверхпоэму «Азы из Узы» (1919—1920—1922) вошли тексты разных планов<sup>2</sup>. Ее «азиизм» серьезно развил до того нередко полу-бурлескные мотивы «Детей Выдры» и «Шамана и Венеры». Дорабатываемая поэму, автор не ввел в нее рефлексы «основного закона времени» (что стало бы анахронизмом), но сохранил в ней свои предвосхищения «зангезийства»: такие ее части, как стихотворение «Единая книга» и важный «векториальный» текст «Туда, туда, где Изана(м)и...» (он вошел также в поэму «Ладомир»; судьба его автографа заботила поэта в 1922 г.)<sup>3</sup>.

Оба эти текста упоминаются и цитируются не так уж редко, но, видимо, П. И. Тартаковский, по существу, первым обратился к анализу «Единой книги» как текста, в котором Хлебников, подчеркнув, уже ощущая близкое открытие им «основного закона времени», оценивает свою новую веру — в «меру как сверхверу». Его *сверхвера* оказалась очень продуктивной: «закон» оправдал ее, вырастив и сверхповесть «Зангези», и «Доски судьбы»<sup>4</sup>.

Ту же тему хлебниковской версии «положительного всеединства», но с другой стороны и с учетом материалов «Досок судьбы», в том же 1992 г. поднял М. С. Киктев в работе, тоже существенной и для собственно евразийской проблематики<sup>5</sup>. Показательно, что авторы этих статей — востоковеды. Между ними в оценке представленной Хлебникова о категории Единства нет значительных разногласий. Но если мы последуем за М. С. Киктевым, у нас не возникнет сомнений в том, кто автор (предошущаемой или уже реальной?) «Единой книги», о которой идет речь в одноименном стихотворении. У П. И. Тартаковского такие сомнения возникли.

---

<sup>2</sup> Некоторая разноплановость текстов связана с тем, что в 1920 г. Хлебников работал и над поэмой «Царапина по небу». Планы этих произведений существенно пересекались.

<sup>3</sup> См.: VROON 1989: 15, 71.

<sup>4</sup> ТАРТАКОВСКИЙ 1992: 3—12. Автор ощутил необходимость такого анализа, отсутствовавшего в его кн. ТАРТАКОВСКИЙ 1986, где речь шла и о послеоктябрьской поэзии Хлебникова.

<sup>5</sup> КИКТЕВ 1992: 28—32.



Согласившись с Р. В. Дугановым в его трактовке понятия и слова *Природа* у Хлебникова, он отвергает взгляд на *надпись творца и имя мое* в тексте стихотворения как относящиеся к самому поэту. Творцом онтологической «единой книги» (со строчной буквы), с этой точки зрения, естественно выступает «само бы т и е»; по П. И. Тартаковскому, персонифицированное бытие как минимум — Земной шар, *а вовсе не* поэт и произносит гордые слова «имя мое — письмена голубые» (имеются в виду упоминаемые в тексте «реки великие»). Заметим это «Х, а не Y».

Не буду сейчас разбирать филологические аргументы автора; они представляются недостаточными и потому, что необходимо было бы рассмотреть и все те тексты, где Будетлянин не вполне отчетливо разграничивает авторскую речь, несобственно-авторскую и речь персонажей. В этом конкретном случае важнее, что своей интерпретацией «Я» поэта в «Единой книге» П. И. Тартаковский отделяет от занимавшей Хлебникова онтологии уже предвидимый им триумф его гносеологии. Что касается Бытия, то его персонифицируют неисчислимые множества вер.

Сам по себе очень непростой, даже как бы деликатный смысл «Единой книги»<sup>6</sup> принципиально важен для представления о «зангезийстве». Обозначая так убеждения, идеологию и «веру» позднего Хлебникова, мы, с одной стороны, подчеркивали связь между этими убеждениями и текстом «Зангези», т. е. одной из версий того, что можно назвать «завещанием» Хлебникова (как и «Доски судьбы»); а с другой — не совсем произвольно проецировали эти убеждения на концепции евразийства, имплицитно сопоставляя их, в основном, правда, по модусам *in spe*, но постоянно подчеркивая как «восточную» и «западную», так и «африканскую» компоненты «зангезийства» (*желтый Нил и Замбези, где люди черней сапога* в той же «Единой книге»), тем самым демонстрируя его «глобализм»: Хлебников с 10-х годов держит в уме племена орочей и чибча-муисков, Эхнатона и Ашоку, Гондурас и Чили, «горные цепи» Альп, Гималаев и Анд. Как профессиональный лингвист «глобалист» Трубецкой куда «глобальнее» пионера Хлебникова с его двумя-тремя языками — русским, «заумным» и/или «звездным» — и полускандалной «воображаемой филологией». Но зато «евразийский идеостиль» Трубецкого выглядит чуть ли не «антиглобалистским» на фоне хлебниковских «осад» и его «Единой книги».

---

<sup>6</sup> Своего рода «сакральный» статус «Единой книги» кратко обсуждался в работе ГРИГОРЬЕВ 1998: 153—154.

Экспликация оппозиции «зангезийство» / евразийство сильно затруднена. Со стороны евразийства причины ясны из статьи В. Н. Топорова<sup>7</sup>. Для стороны Хлебникова они, пожалуй, еще более многообразны и застойны. Уже приходилось перечислять и обсуждать многие из них<sup>8</sup>. Здесь, может быть, будет полезно указать на несколько конкретных случаев бытования образа Будетлянина и, соответственно, разнообразных представлений о его идеостиле в современной гуманитарной среде.

*Первый* — это впечатляющая статья музыковеда<sup>9</sup>. И. Г. Вишневецкий нашел удачные слова, не споткнувшись на отождествлении футуризма и будетлянства, когда понадобилось сказать о том, что «футуризм, особенно в хлебниковском уклонении, был типологически очень близок» Стравинскому и Прокофьеву (186; курсив мой. — В. Г.). Но вот мы читаем фразу о том, что «Мой май» Дукельского (1922) трактует революцию «в ключе, близком национализму раннего Стравинского (и позднего Хлебникова)» etc. (195). На этом приходится задержаться.

Здесь возможно опасное заблуждение: «поздний» поэт давно преодолел незрелый националистический пафос своей юности (см. выше). Теперь он видит: «Упало Гэ Германии / И русских Эр упало», — надеется на торжество всемирного Эль как идеи народоправства («Ладомир») и выступает в качестве «рта человечества»<sup>10</sup>. Как и все мы, он был воспитан на гордом образе Руси-тройки, но после Мукдена постепенно пришел к твердому убеждению: «постораниваться и давать ей дорогу» требуется ото всех и от каждого — и государства, и человека. (Будущая анекдотическая «наша» не стала бы для него «самой хорошенькой» ни в национальном, ни в государственном переосмыслении.)

Что касается евразийцев, то их идеология действительно была с самого начала и по замыслу, и по существу (и по позднему признанию в одном из писем к Р. О. Якобсону «евразийца № 1 — Н. С. Трубецкого) чем-то вроде «оправдания национализма», т. е. традиционным противостоянием цивилизаций и культур, а не нараставшим у Хлебникова «поклонением» их Единству. Так, черновики «Ладомира» содержат тексты, показательно характеризующие многостороннюю широту позднего хлебниковского хронотопа: здесь

<sup>7</sup> ТОПОРОВ 2000 (см. особенно с. 83—89).

<sup>8</sup> См. статью «*Веха* — чудо XX века» в ГРИГОРЬЕВ 2000а.

<sup>9</sup> ВИШНЕВЕЦКИЙ 2000 (стр. указываем в скобках в тексте).

<sup>10</sup> ГРИГОРЬЕВ 2000а: 506.

объединены учение Эйнштейна, учение Пикассо, ум Фарадея и египетское Ка, а Ариабхату поэт призывает идти туда, где Гайавата. «И исчезнут птицы мрака! / Это будет земной [людопир] светомир» (ср. выше о «Единой книге»).

Если не учитывать факты такого рода, то пространство «зангезийства» окажется в принципе сводимым к евразийскому. Это, впрочем, никак не сказалось на концептуальном уровне статьи И. Г. Вишневецкого. Мало того. Стоит последовать его примеру, попытавшись (конечно, в самом первом приближении) свести воедино и некоторые значимые из неявных противоположений «зангезийства» и евразийства<sup>11</sup>. Но материал для этого еще только начинает собираться.

Пока же перед нами *второй* случай, на мой взгляд, особенно показательный как образ идиостиля Хлебникова, искаженный в результате невнимания исследователя именно к его идеостилю. Это — попытка поэта-филолога О. А. Седаковой очертить общие «контуры Хлебникова»<sup>12</sup>. Подробному разбору положений этой ее давней работы (по всей видимости — конца 80-х годов) посвящается отдельная статья<sup>13</sup>. Здесь отметим лишь несколько из наших разногласий с О. А. Седаковой в связи с тем, что она последовательно (и по-своему успешно) развивает *Миф о Хлебникове* как поэте, якобы вышедшем за пределы «области эстетического творчества» (584; ср. оценки поэта Трубецким).

---

<sup>11</sup> Конечно же, существенна и интегральная часть в этой нашей общей оппозиции. Просто различия интересуют нас здесь больше, чем сходства. — Не исключено и даже вероятно, что И. Г. Вишневецкий использовал слово *национализм* вне пока еще обременяющих его связей с понятием «националистического». Но едва ли эти связи скоро отступят. Ср.: МИТРОХИН 2001: 245—297. — То же самое касается и свежих политических коннотаций в условно используемой нами выше оппозиции «глобализм / антиглобализм».

<sup>12</sup> СЕДАКОВА 2000: 568—584 (стр. указываем в скобках в тексте). Эта статья Х. Барана «Поэтическая логика и поэтический алогизм Велимира Хлебникова» была опубликована на английском языке в 1983 г. — Заметим, что логика статьи О. А. Седаковой строится почти исключительно на противопоставлениях типа «Не... / А...» и «Не... / Но...». Между тем очень значим и такой «контур» Будетлянина, как его переключки с «воображаемой логикой» Н. А. Васильева, о которых не раз уже приходилось писать (см.: ГРИГОРЬЕВ 2000а, по указателю). Обширное у него гнездо неологизмов, построенных на основе особого символа равенства *Или*, требует глубокого изучения.

<sup>13</sup> См.: ГРИГОРЬЕВ 2000б: 146—150 (полный текст доклада — в печати).

«Работа Хлебникова с русским языком» напрямую объявлена ею «паранаучной» (572). Поэт заключается в «традицию архаического мышления» (577), а в «мифотворчестве Хлебникова» О. А. Седакова усматривает «единственно возможное для него осмысление мира» (577—578), поскольку он носитель «дорелигиозного сознания» (838)<sup>14</sup>. Текстам поэта приписана «внестильность» (579—581), хотя даже на поверхностном уровне идиостилия это не так. Что же касается его сути, то здесь О. А. Седакова невольно поставила перед собой и всей филологией тот самый вопрос о *глубинной стилистике* творчества как сущности идиостилия в его единстве с *идеостилем*, который совсем иными словами обозначен и в заглавии настоящего нашего сообщения.

Это радует. Но для реальных «контуров Хлебникова» пока мало что дает. Ведь согласно статье О. А. Седаковой, человек в его Мифе лишен всего — разумности, языка, личности, истории... Более того: в картине мироздания у Хлебникова, настаивает О. А. Седакова, происходит «исчезание человека» (! — 837). Очевидно, что, мягко говоря, *Мир Будетлянина* почти полностью чужд эстетическим представлениям и предпочтениям О. А. Седаковой; в этом отношении ее статью характеризует своего рода «чрезмерная партийность». С такими «контурами» Хлебников выглядит неконкурентоспособным не только в его возможных стыках с евразийством, но и в культуре авангарда, и в каких-либо позитивных уроках вообще.

«Контуры Хлебникова» у О. А. Седаковой совершенно игнорируют самое важное в глазах поэта-мыслителя — «Единую книгу», «Зангези» и «Доски судьбы». Но не только у О. А. Седаковой и не только эти тексты. Позволю себе сильное утверждение: факт, что до окончания XX века мировая культура не удосужилась искупить или хотя бы нейтрализовать свое беспримерное пренебрежение, если и не прямое предательство, по отношению к *идеостилю* Хлебникова — его «осадам», его «принципу единой левизны» и определению трех ипостасей слова («Слово — палец, слово — лен, слово — ткань» — 1908; опубликовано уже почти 100 лет назад!).

Заметить этот *идеостиль*, всесторонне исследовать и оценить его всё равно придется, но не прежде, чем нами овладеет что-то вроде «коллективного сознательного» — стыда перед поэтом. Не будем

---

<sup>14</sup> Парадокс О. А. Седаковой напрашивается на встречный оксюморон: не точнее ли назвать сознание этого поэта «новым политеизмом» или даже «атеистическим многобожием», к которому призываются «Ладомира соборяне»?

гадать, ответит ли О. А. Седаковой велимировед Х. Баран и если да, то как именно. Пока же и конференция по проблемам евразийства лишний раз обостряет коллизию у велимироведов между тонкостями развиваемых ими аналитических процедур в привычных рамках, так сказать, идиолектной поэтики (и эстетики) — и нередкой неохотой углубляться в неклассические и на каждом шагу дающие о себе знать сложности системы и связей у языковых уровней хлебниковского идиостиля-идеостиля.

Вот *третий* и *четвертый* случаи. («Частные», они по-разному подкрепляют наши сильные утверждения.) В недавней, спорной, но заметной, статье М. Эпштейна о неологизмах-«однословиях» хлебниковская формула самовитого слова даже не упомянута; поэтому статья, на мой взгляд, отдает сегодня и чем-то вроде «второй свежести», таящей угрозу для «первой»<sup>15</sup>. А еженедельник «Алфавит», при самых добрых намерениях, предложил нашему обществу откровенно ёрнический разворот страниц. На одной некто В. Ф. под портретом отца поэта, представленным как автопортрет Велимира (!), донельзя опошлил тему «Мера времени — двойки и тройки»; на другой — и проф. А. А. Зенкин с нарочито произвольным комментарием поместил под заглавием «Мистическая математика» свои небезынтересные воспоминания и тут же — неразборчивые компьютерные пифограммы, якобы подтверждающие (сенсация!) «закон Времени Велимира Хлебникова»<sup>16</sup>.

В печальное оправдание «Алфавита» можно сказать, что его фокусы как-то спровоцированы *пятым* по счету, но не по значению случаем — в солидных, казалось бы, «Известиях». Там критик А. Архангельский в отклике-рецензии на тот же «Мир Велимира Хлебникова», под претенциозным заглавием «Доски судьбы» (без кавычек, из-за чего оно стало двусмысленным), омолодил поэта на 15 лет (!) и озадачил читателя двумя-тремя самоуверенными откровениями о *беззаконном* творчестве поэта и его *путаной* стилистике<sup>17</sup>. Заодно отмечу и «личное»: превозносятся заслуги А. Е. Парниса,

<sup>15</sup> эпштейн 2000: 279—313 (ср.: Новый мир. 2000. № 9).

<sup>16</sup> Алфавит, авг.—сент. 2000. № 35 (93). С. 18—19. См. также наш протест там же (ноябрь 2000. № 45 (103). С. 12). — Хочется совершенно всерьез выдвинуть такую просветительскую идею: пора настойчиво предлагать в популярных кроссвордах самые разные вопросы, связанные с именем Хлебникова.

<sup>17</sup> Известия, 18 июля 2000. С. 10. — Приходится упомянуть и о развязной рецензии Конст. Кедрова на сб. «Мир Велимира Хлебникова» в «Новых известиях» от 10 июня 2000 г. Видимо, она отчасти и спровоцировала полет

мимоходом (но так-таки без некоторой «наводки»?) критик репрессировал Григорьева как *сосоставителя* «Творений» Хлебникова, вышедших в 1986 г.

Перед читателями не извинились (о репрессированном нечего говорить): слишком много «проколов» — не наизвиняешься, ну а к журналистскому *идиоимиджу* контрфактическая слава, авось, не пристанет. Однако уже пристаёт — к «Известиям», так что не удивляешься, читая в них на первой полосе 18.07.2001 нечто совсем «желтопрессное»: о злокозненных лингвистах, которые задумали,

---

мысли А. Архангельского, его доверчиво завышенную оценку мнимой «антологии». — Но отметим у последнего и «блаженное слово» *идеостиль* (в свежем сочетании «советский идеостиль»). См.: АРХАНГЕЛЬСКИЙ 2000: 2. — Но тут опять та же газета к юбилею 9 ноября даёт поэту имя *Владимир*...

На примеры бытования образа Будетлянина накладываются и образ книги ГРИГОРЬЕВ 2000, и образ одного из ее рецензентов. В книге *историк* акад. Фоменко был однозначно «помножен на ноль» — в «Новом литературном обозрении» это было понято как... «положительная оценка трудов Фоменко» (НЛО. 2000. № 45. С. 349). «Воображаемая логика» «воображаемого чтения». Но и за ними стоит, кроме всего прочего, противопоставление рецензентом, для которого в истории ОПОЯЗа как будто и не было 1928 г., «идей» — «искусству» (*He / A*, как у Седаковой) и, конечно же, инерционное предпочтение целостному и с таким трудом постигаемому идиостилю-идеостилю неклассического художника — немедленное раскрытие его «художественных эффектов», тем временем и в определенной мере действительно выявляемых всей корпорацией велимироведов от Р. Якобсона и Ю. Тынянова до Р. Дуганова, Л. Л. Гервер и М. И. Шапира... (Да надеюсь, и автор этих рассуждений не заслужил рецензентских репрессий еще и по статье за недооценку поэтики и эстетики.)

Но нельзя забывать о стойкости в сегодняшнем обществе и иных позиций, по-разному представленных такими именами, как Н. С. Трубецкой, И. А. Бунин, Г. В. Иванов, С. К. Маковский, Г. О. Винокур, затем Б. Яковлев или П. В. Палиевский (многие другие и в «русской партии»), и среди тех, кто вообще смотрит на Хлебникова пресловутыми «глазами литературоведа», еще не добравшегося даже до переломной дискуссии 1957 г., не говоря о структурной филологии, уроках Ю. Лотмана, М. Гаспарова etc.), а далее А. К. Жолковский, О. А. Седакова... Вот это многоточие куда могущественнее первого. Рецензент мог «разочароваться» в «доопоязовском» (!), как ему думается, «Будетлянине», автор же — в лихой рецензии типа «Книга не представляет». Неужели на могиле автора напишут: «И посмертно не реабилитирован»? Да. Если победит клич «Элитарии всех страт, соединяйтесь!» — Но всё же и скорострельный «Графоман» не бросил эту книгу со своего «Парохода Современности» в корзину, и есть намек на возможность понимания в будущем: СЛУЖЕВСКАЯ 2001: 200.

оказывается, не какое-то там упорядочение правил орфографии, а чудовищную «реформу лирики»! *Идеостиль*, да и *социостиль* газеты в таких случаях лишь до поры до времени маскируется броским, как бы элитарно-привлекательным, но в общем-то поверхностным «стилевым блеском» журналиста, по существу, самоубийственным для него в любых СМИ. Недаром было сказано, что «самое страшное — это инерция стиля».

\* \* \*

Существо «зангезийства» как того, что характеризует сознание позднего Хлебникова, мы пока можем скорее ощущать, чем представить в некоторой системе. Еще предстоит выяснить те основания, по которым Будетлянин выглядит, с одной стороны, вроде бы «протоевразийцем», с другой — идеологом, по-своему преодолевшим евразийство еще до его полного становления. И политические, и социальные, и философские позиции Хлебникова в их полноте еще не исследованы. Его поэтике и языку уделяется куда больше внимания (тоже очень недостаточного), чем эстетике и целому его идиостилю и *заязыковому* в нем. Несомненно, что в построениях евразийцев религиозный компонент играл совсем иную роль, чем у «зангезийца» Хлебникова с его уже упомянутым «атеистическим многобожием». Но пока даже подступов к такой теме, как «Хлебников и христианство», мы практически не видим и как будто не очень-то ожидаем<sup>18</sup>.

Надежды на спонтанную актуализацию опыта Будетлянина малопомалу крепнут. И, как представлялось еще в 1995 г., не исключено, что его «эра» наступит в виде синергетического «режима с обострением» в нашем мире сверхбыстрых процессов<sup>19</sup>. Тем временем у проблемы «зангезийства» всё множится круг потенциальных оппонентов Будетлянина. Известия о них приходят с разных сторон. Вот у диссертанта-генерала отмечено «чрезмерное внимание автора к

---

<sup>18</sup> Страх перед этой проблемой чем-то созвучен со страхом перед погружением во всесторонний анализ диалога поэта с Лениным (поэма «Ночь в окопе», 1920) или отделением «Голосов и песен улицы», разгулов *вольтыбы*, чрезвычайно активных в разных текстах Хлебникова 1920—1922 гг., от его собственных убеждений. Этот *Волеполк* и *вольшевик* с 10-х годов предпочитал молебну — *равнебен*, а «прибою рынка», «мировому торгу» и будущим «молодчикам-купчикам» — свое *войско песен*, человека как *звук миров*, *удары сердца* и *пень* как меру всего.

<sup>19</sup> ГРИГОРЬЕВ 2000а: 487 (ст. «Феномен Хлебникова»). См. еще в этой книге соображения об оппозициях, утопиях, *\*утопеме* и «морали нового поэта», используя указатель на с. 793—800.

геополитическим теориям *неоевразийства*<sup>20</sup>. А вот и куда более существенное событие: появляется «Гуманистический манифест 2000: Призыв к новому планетарному гуманизму». Но его обсуждение в «академических кругах», разочаровавших Хлебникова еще в конце 1920 г. в Баку, пока развивается так, как будто идея *Предземшаров* и вся область «зангезийства» этим кругам неведомы<sup>21</sup>.

Но давайте наконец серьезно подумаем: разве факт Интернета не представляет собой осуществление и прямое развитие хлебниковской мечты — его «утопических» идей «государства времени» и «надгосударства звезды»? (Развитие — спонтанное и потому не без элементов то ли «доумного», т. е. бессмысленного, и безответственного вырождения, то ли, по совсем иной, альтернативной, но «более реалистичной» и модной аксиологии, — «рыночного обогащения» многострадального «Мира Будетлянина».)

И разве становящиеся понятия «идиостиль» и «идеостиль» не нуждаются друг в друге, а велимироведение — в них обоих?

\* \* \*

В упомянутой выше статье В. Н. Топоров в деталях проследил «евразийский контекст» у А. Белого. Это существенно поможет, с учетом известных работ по «беловедению» (Н. А. Кожевниковой, Вяч. Вс. Иванова и многих др.), всестороннему сопоставлению идиостилей Белого и Хлебникова. Важно было бы выявить и по возможности объяснить и оценить случаи «минус-евразийства» в творчестве их современников.

Пока это в целом неподъемная задача. Но уже сейчас какие-то идиолектные подступы к ней представляются и возможными, и продуктивными. Любопытно, например, как ведет себя основа слова *Азия* (равно как и основы *Восток-*, *Европ-*, *Запад-* etc.) в стихотворных текстах 10 видных русских поэтов XX века<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> КАБАНОВА 2000: 2; курсив мой. — В. Г.

<sup>21</sup> Они характерно игнорируют и интегральную часть оппозиции «вера / мера». См.: ГИНЗБУРГ, КУВАКИН 2000. — См. также: МЯСНИКОВ 2000.

<sup>22</sup> Теперь это можно проследить по компьютерной базе данных «Словаря языка русской поэзии XX века» (далее: СЯРП), а отчасти и по его изданному первому тому (*А — В[яцкий]*). М.: Языки славянской культуры, 2001. 896 с.). — Понятно, что для суждений о «евразийском» у того или иного автора необходим полный корпус его текстов всех классов, а префиксальные и иные производные в конкордансах могут обнаруживать столь же ценную референциальную и эстетическую информацию.



Анненский, видимо, совсем не обращал внимания на это слово и его производные (но, заметим, проявил интерес, например, к «Буддийской мессе в Париже»). Валентности «азиатской рожи» у блоковских скифов и идеи его скифства как такового отчасти уже сопоставлялись с позициями Хлебникова и как некоторый «феномен исторического *синтеза* духовной жизни Запада и Востока», и, шире, как вектор «„евразийского“, синтетического сознания, которое есть исток будущего человеческого единства мира»<sup>23</sup>. Наверное, можно усмотреть уважительную *Аллюзию* на Блока (но не более того) в строчках Есенина «Поэты — все единой крови. И сам я тоже азиат» (1924). У Ахматовой заметно пристрастие к слову *азиатский* (3 бесконкурентных случая), а также естественное, вызванное эвакуацией в Ташкент внимание к «Азии, — родине родин! Вместилищу гор и пустынь...». Но на блоковскую линию (тем более — хлебниковскую) в «евразийстве» ни она, ни Цветаева, вообще не замеченная в этом гнезде слов (не вдохновили ее евразийские «Версты»?), ни Пастернак, отметившийся в нем единственным контекстом (1916) со словом *азиатцы* (рифма: *венчаться*), кажется, никак не отозвались.

Для позднего Мандельштама «всечеловеческие холмы» яснили не на Востоке, а в Тоскане. До них разве что Армения представлялась ему «к трубам серебряным Азии вечно летящей», но сам он был обращен к Данте и Средиземноморью, к Востоку библейскому, а уже образы Сибири, Оби или Енисея, метафора «буддийского» возникали лишь спорадически. Если и значима, то скорее не для «евразийского», а «всечеловеческого контекста» правка в «Стихах памяти Андрея Белого» — замена строки о «европейской мысли разветвлениях» (преодоленных покойным) на более широкую — «Толпы умов, влияний, впечатлений»<sup>24</sup>. Более значим, но не так уж четко «различим невооруженным глазом» (и безусловен как прямое «влияние Хлебникова»; в чем убежден упомянутый рецензент) известный контекст с редким у Мандельштама словом *человечество* в стихотворении «Опять войны разноголосица...»<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> ТАРТАКОВСКИЙ 1987: 242.

<sup>24</sup> Досадно, что в статье Азия в СЯРП читателя может ввести в заблуждение один из мандельштамовских контекстов. Он сокращен так неудачно, что субъектом в стихе «К широкой Азии, к Америке привык, — » выглядит не океан, омывающий Европу, а едва ли не сам автор. Приносим наши извинения.

<sup>25</sup> Ср. в свежем комментарии к нему: «Призыв ко всеобщему примирению и космической дружбе напоминает [мандельштамовский] „Зверинец“ и стихи В. Хлебникова» (МАНДЕЛЬШТАМ 2001: 643). Напоминает и Хлебникова, но ничем особенным не выделяя его «идеи и художественные эффекты»

И кузминского «евразийства» только коснемся. Стилизации «Сетей» не позволяют увидеть в них за словами о «родной Азии» лицо самого автора (хотя и «Сети» могли послужить одним из первых стимулов для быстро развивавшегося «афроазиатства» Хлебникова: был же Кузмин для него *magister*). Восклицаниям «Азия и Европа! Европа и Азия!!», которые «(впервые (...)) встретились в этом объёме!!», в оде «Враждебное море» тем более невозможно приписать какой-то «евразийский» смысл, поскольку речь идет лишь о Парисе и Елене. На фоне общей эволюции Кузмина «от кларизма к герметизму» (Г. Г. Шамаков), его «просветленного фатализма» (А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик), «эмоционализма», тех «окультурных мотивов», которые, может быть, у Кузмина не так сильны, как у Гумилева, но и разнообразнее, и заряженнее эскейпизмом, его рецессивным генам Востокозапада не суждено было обернуться доминантными вне виртуальных для него сред «евразийства» и «зангезийства».

Задиристый интерес Маяковского к разоблачению «Европы» и его видение «единого человеческого общежития», конечно же, не стыковались с евразийскими оппозициями, а с идеями и образом Зангези с 1922 г. у него могли быть связаны лишь негативные эмоции<sup>26</sup>. «— А в ихних / черных / Европах и Азиях / боязнь, / дремота и цепи? —», — беспокоились в «Хорошо!» товарищи «на красном погосте». «Нет!», — уверенно отвечал им автор, между прочим, можно думать, полемически напоминая (самим словом *дремота* в вопросе) о есенинской «золотой дремотной Азии».

Не хотелось бы отказывать себе в удовольствии привести здесь же контексты со словами *Азия* и *Восток* у Хлебникова, вошедшие в соответствующие статьи СЯРП, и явно продемонстрировать их суммарную глубинную контрастность тем, что принадлежат другим поэтам — источникам этого словаря и (не во всей, конечно, полноте) цитировались выше. Но, наверное, будет полезнее, если желающие испытать радость этого рода испытают ее вполне самостоятельно, без наших дополнительных подсказок. Небольшое исключение-

---

из обширного поля «русского космизма» тех лет. Кажется, не менее и даже более существенно сгущение полунамеков на Хлебникова в стихотворении «Веку» (ср. там образ *гадюки*), в «Грифельной оде» и «Нашедшем подкову». См. также нашу статью «Мандельштам и Хлебников, I (1922—1931)» (для сб. памяти Марцио Марцадури; в печати). — В СЯРП статья *восток* в общем не приносит чего-либо нового ни в «евразийский контекст» у Мандельштама, ни в задачный круг хлебниковского влияния на него.

<sup>26</sup> См.: ГРИГОРЬЕВ 2000а — статьи «Маяковский в „зеркале судьбы“ Хлебникова» и «Будетлянство и кубофутуризм (от „Гилей“ к Предземшарам)».

подсказку разве что стоит сделать для представления о зангезийской фоносфере.

*Звуко-людям* у А. Белого дважды отвечают *звукюлюди* у Хлебникова, да еще в окружении созвездия таких неологизмов (не только времен «Зангези», но и самых ранних, еще 900-х годов), как *звенб*, *звенель*, *звучаль*, *звукатый*, *звуко-вещество*, *звуко-лист* (и *корне-мысл*), *звукоед*, *звучоба*, *звучебен*, *звучей* и др.<sup>27</sup> О фоносфере Будетлянина написано уже немало, хотя до ее тщательного сопоставления с «звуко-веществом» Белого дело пока не дошло. И у самого Хлебникова не сравнивались фоносферы, скажем, 1912 и 1922 годов, не осмыслена тонкая и очень значимая трансформация у него раннего понятия *зауми*, а без этого затруднены и оценка всей его эволюции к «зангезийству», и понимание многих из тех же «художественных эффектов» его «звездной азбуки».

Действительно ли уже в *достоевскиймо -мо* то же самое, что *Мо* в текстах на звездном языке 1922 г.? Не омоформы ли это? Не является ли иллюзией и соблазном присутствие известных и Хлебникову священных формулаум / оум / ом в IX «плоскости» — «плоскости мысли» — сверхповести «Зангези» среди всех этих *Гоумов*, *Лаумов*, *Моумов*, *Взумов* (и *Бомов*, *Бимов* и *Бамов*), но также *Доумов*, *Заумов*, *Уумов*, *Ниумов* и *Быумов*?<sup>28</sup> Понятно, что от тех или иных ответов на подобные вопросы не в последнюю очередь зависит и наше ощущение «художественных эффектов», связанных с *Оумом* и всей поздней системой авторских «умов», и их эстетическая интерпретация.

Дрожит, созвучиями всеми  
Окутан, земной шар, —

писал Хлебников в одной из последних своих поэм 1922 г. «Вы, привыкшие видеть жизнь...»<sup>29</sup>. Мы знаем, что звуки у него связаны со смыслом иначе, чем у Белого, но еще интенсивнее и «научнее»

<sup>27</sup> См.: СПИВАК 2000: 125; НЕРЦОВА 1995: 165—168, 396.

<sup>28</sup> См.: ИВАНОВ 1986: 433, 407—409. — Заметим, что текст «Благовеста уму» в рукописи 192(?) г., впервые опубликованной в этой статье, лишь незначительно, не по существу отличен от ранее известного, а *Оуму* как *уму* в «Зангези» поэт дает такое недвусмысленное определение: «отвлеченный, озираю(щий) всё кругом себя, с высоты одной мысли».

<sup>29</sup> Невинный, на первый взгляд, причастный оборот в первой строке — названии поэмы, не имеющей заглавия, продолжает это обращение агрессивно: «Под дающими паек углами» (цит. по Приложению 2 в ст.: НЕРЦОВА, РАФАЕВА 1999: 82. — Далее см. там же с. 90, 83).

(разумеется, в рамках принципов-допущений-свобод и эстетических ограничений для «воображаемой филологии»). Основа слова *зангезийство* любопытна и своей семантикой, и эстетикой, и этимонами (впрочем, не все согласны, что один из них — это *Замбези*), и глаголом в контекстном обозначении того звукопроизводства, о котором выше в только что процитированной поэме напоминает нам поэт:

Вы видали, как Ганг тихо стучится в Зангези,  
Зоями художника зван?

Для Хлебникова *зой* — это прежде всего «эхо». Даль пропустил это значение у *зоя*, зато дал впечатляющий ряд весьма звучных синонимов (а Хлебников изучал Словарь Даля): *зык, вопль, крик, шум, гул, голк, вой, визг, рык*. Идиостиль Будетлянина очень широко использует соответствующие и многие другие, в том числе природные, часто метафорически применяемые глаголы и зычного, и тихого звукопроизводства.

Завершая, повторим, что хлебниковский пафос — это пафос Единства, более широкого, чем евразийское. И хотя, насколько известно, никто из евразийцев не видел в этом «неполитике» и «утописте»-поэте «предвозвестника» каких-либо из дорогих им идей, мы вправе, кажется, пусть лишь в порядке постановки проблемы, с крепнущей уверенностью заменить знак вопроса в заглавии этой статьи словом *евразийство*.

«Зангезийство» — это, может быть, самое важное из того, что нам оставил поэт-мыслитель Хлебников: не только гениальные стихи, не просто еще одно «течение в литературе и эстетике XX века», а мировоззренческий сдвиг в Культуре, новую парадигму. Кратко ее можно было бы определить, по необходимости пока довольствуясь «лишь намеками слов» («Свояси»), аллюзиями и аналогиями, как правдоподобные, выраженные в очень разных дискурсах гипотезы о частных и общей Теориях Отношения.

Остается добавить, что путь к разветвленной системе «зангезийства» (сменившего былое будетлянство синтезом достижений всех трех основных «осад», включая совершенствование принципов отбора «Предземшаров», независимых от национальных и государственных противостояний и границ, и позднейшую идею «человека как место временной точки») Хлебников начал еще в своей студенческой работе о метабиозе: уже там факторы L(ocis) и T(empris) взаимодействовали в единстве, проводя поиски закономерностей

как в преемственных связях у поколений, так и в смене множественных идео- и идиостилевых парадигм.

### Литература

- АРХАНГЕЛЬСКИЙ 2000 — *Архангельский А.* Соцреализм без берегов // *Известия*, 18 сент. 2000.
- ВИШНЕВЕЦКИЙ 2000 — *Вишневецкий И. Г.* Эстетика и практика музыкального евразийства: Случай А. Лурье и В. Дукельского // *Евразийское пространство: Звук и слово: Междунар. конф.* 3—6 сент. 2000: Тезисы и материалы. М.: Композитор, 2000.
- ГИНЗБУРГ, КУВАКИН 2000 — *Гинзбург В. Л., Кувакин В. А.* Международное гуманистическое движение и «Манифест 2000» // *Вестник РАН.* № 6. 2000, июнь. Т. 70.
- ГРИГОРЬЕВ 1998 — *Григорьев В. П.* Велимир Хлебников // *Новое литературное обозрение.* 1998. № 6/34.
- ГРИГОРЬЕВ 2000а — *Григорьев В. П.* Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000.
- ГРИГОРЬЕВ 2000б — *Григорьев В. П.* В защиту Будетлянина: (Оппонирую О. А. Седаковой и «Миру» Хлебникова) // *Текст. Интертекст. Культура: Материалы междунар. науч. конф.* М.: Азбуковник, 2001.
- ИВАНОВ 1986 — *Иванов Вяч. Вс.* Хлебников и наука // *Пути в неизвестное.* Сб. 20. М.: Сов. писатель, 1986.
- КАБАНОВА 2000 — *Кабанова О.* Виктор Казанцев, философ и педагог // *Известия.* 11 сент. 2000.
- КИКТЕВ 1992 — *Киктев М. С.* Хлебников и Вл. Соловьев // *Материалы IV Хлебниковских чтений.* Астрахань, 1992.
- МАНДЕЛЬШТАМ 2001 — *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза / Сост., вступит. ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. М.: ООО «Изд-во АСТ»; Харьков: Фолио, 2001.
- МИТРОХИН 2001 — *Митрохин Н.* «Русская партия»: Фрагменты исследования // *Новое литературное обозрение.* 2001. № 48.
- МЯСНИКОВ 2000 — *Мясников В. С.* Российский анти-Мальтус: [Размышления над новой книгой С. П. Капицы] // *Вестник РАН.* 2000. Т. 70. № 7.
- ПЕРЦОВА 1995 — *Перцова Н. Н.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wien; Moskau, 1995.
- ПЕРЦОВА, РАФАЕВА 1999 — *Перцова Н. Н., Рафаева А. В.* О последней записной книжке В. Хлебникова // *Вестник Общества Велимира Хлебникова,* 2. М.: Гилея, 1999.

- СЕДАКОВА 2000 — *Седакова О. А.* Контуры Хлебникова: Некоторые замечания к статье Х. Барана // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М.: Языки русской культуры, 2000.
- СИИВАК 2000 — *Сивак М. Л.* Мифологема «Восток / Запад» и ее «звуковая аранжировка» в творчестве Андрея Белого // Евразийское пространство: Звук и слово: Междунар. конф. 3—6 сент. 2000: Тезисы и материалы. М.: Композитор, 2000.
- СЛУЖЕВСКАЯ 2001 — *Служевская И.* Стихи на вырост: Владимир Гандельсман // Звезда. 2001. № 7.
- ТАРТАКОВСКИЙ 1986 — *Тартаковский П. И.* Русские поэты и Восток: Бунин. Хлебников. Есенин: Статьи. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1986.
- ТАРТАКОВСКИЙ 1987 — *Тартаковский П. И.* Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова. 1900—1910-е годы. Ташкент: Фан, 1987.
- ТАРТАКОВСКИЙ 1992 — *Тартаковский П. И.* «Единая книга» В. Хлебникова в структуре поэмы «Азы из Узы» // Поэтический мир Велимира Хлебникова: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 2. Астрахань, 1992.
- ТОПОРОВ 2000 — *Топоров В. Н.* О «евразийской» перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере // Евразийское пространство: Звук и слово: Междунар. конф. 3—6 сент. 2000: Тезисы и материалы. М.: Композитор, 2000.
- ЭШШТЕЙН 2000 — *Эшштейн М.* Однословие как литературный жанр // Континент. 2000. 104, № 2.
- VROON 1989 — *Vroon R.* Velimir Xlebnikov's *Krysa*: A Commentary. Stanford, 1989. (Stanford Slavic Studies. Vol. 2).

*Х. Баран, А. Е. Парние*

## **«Анабасис» Велимира Хлебникова: Заметки к теме**

*К 80-летию со дня смерти поэта*

### **I**

Пребывание В. Хлебникова в Персии в 1921 г. и отступление его с отрядами Красной Армии — поэт находился в «голубой стране» (Л. Рейснер) с 15 апреля по конец июля того же года — и написанные под воздействием этого путешествия его произведения можно сопоставить с походом и отступлением из Персии «десяти тысяч» греков и знаменитой книгой Ксенофонта Афинского «Анабасис», посвященный этим событиям. «Персидские» произведения Хлебникова, среди которых поэма «Тиран без Тэ» (в первоначальной редакции — «Труба Гуль-муллы»), незаконченная поэма «И вот зеленое ущелье Зоргама...», стихотворения «С утробой медною...», «Видите, персы, — вот я иду...», цикл стихов из газеты «Красный Иран», прозаический очерк «Ветка вербы...»<sup>1</sup> и др., можно, условно говоря, назвать, как и произведение греческого историка, «мемуарными» или квазимемуарными текстами о «стране дервишей» (М. Доброковский). В совокупности эти тексты образуют одну из наиболее важных составляющих «азиатской» программы поэта.

Поэт, мечтавший о «единой Азии», включил Персию наравне с Россией и Индией в декларацию «Индо-русский союз» в число стран, входящих в его утопический мегаостров «великих народов» — *Ассу*

---

<sup>1</sup> См. расширенный комментарий к «персидским» произведениям поэта: хлебников 2001а. В 1972 г. в зарубежном издании Хлебникова, под редакцией В. Ф. Маркова, была опубликована «персидская» поэма Хлебникова из архива Р. П. Абиha, которая имела первоначальные заглавия «Часы человечества» или «Набивальщик чучел». В 1922 г. Хлебников отбросил эти заглавия и включил поэму в другой, переработанной редакции как XVIII плоскость в сверхповесть «Зангези» — хлебников 1972: 532—538 (публ. А. Е. Парниса). См. также воспоминания К. Б. Томашевского в парнис 1985: 100—101.

(Китай, Индия, Персия, Россия, Сиам и Афганистан)<sup>2</sup> (курсив наш. — Х. Б., А. П.).

Непосредственная встреча Хлебникова в 1921 г. с Персией, со страной, где можно «бродить и петь», и написанные преимущественно в последний год жизни поэта «персидские» тексты, а также сверхповесть «Азы из узы» (1919—1922) и поэма «Тиран без Тэ» были своеобразным завершением его обширной «азиатской» программы, которую он задумал в 1912—1913 гг. и сформулировал в 1919 г. в «Свояси»: «построить общеазиатское сознание в песнях»<sup>3</sup>.

В замечательной статье «О расширении пределов русской словесности» (1913) Хлебников поставил перед русской литературой ряд задач с указанием «неразработанных» тем, многие из которых так или иначе он сам и решал. И хотя поэт утверждал в ней, что русская литература «не знает персидских и монгольских веяний»<sup>4</sup>, он еще до этой статьи создал свои вариации на темы некоторых произведений персидского поэта Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209) — поэму «Медлум и Лейли» (1911) и 3-й «парус» сверхповести «Дети Выдры», написанный в 1912 г., в котором он пытался «осмыслить» Персию «как угол русской и македонской прямых»<sup>5</sup>.

Трудно со всей определенностью сказать, когда именно Хлебников обратился к персидской тематике, но несомненно, что она, как и тема Азии в целом, была мотивирована уже самим фактом рождения поэта в улусной ставке Калмыцкой степи — «на морской окраине России, вблизи устья Волги»<sup>6</sup>. В Астрахани, где поэт провел многие годы, издавна велась торговля с соседней Персией. В ней с XVII века существовала гилянская колония (Гилян — северная провинция Ирана) с гостиним двором и персидской мечетью, персы проживали в городе до начала XX века. В Астрахани почти за 200 лет до путешествия Хлебникова в Персию, в 1722 г., готовил и начинал свой персидский поход Петр I, о котором поэт собирался написать роман<sup>7</sup>. Здесь же Хлебников впервые познакомился с бытом, нравами

---

<sup>2</sup> См. хлебников 1990: 120—122 (текст опубликован с искажениями). Выправленный текст декларации «Индо-русский союз» и о дешифровке *Ассу* см. наст. изд., с. 330—331, 336—339.

<sup>3</sup> хлебников 1986: 36.

<sup>4</sup> Там же: 593.

<sup>5</sup> Там же: 36.

<sup>6</sup> Там же: 643. См. также наст. изд., с. 304—314.

<sup>7</sup> В семейной библиотеке Хлебниковых (Астрахань, Музей В. Хлебникова) сохранился оттиск: *Леонтьев Н. О значении Петра Великого для России вообще и в частности для Астраханского края. Астрахань, 1874.* См. также:



и культурой персов. Не случайно еще в 1923 г. Д. П. Святополк-Мирский назвал Астрахань «узлом России, Турана и Ирана» и одним из ключей к миропониманию Хлебникова<sup>8</sup>.

В последний приезд Хлебникова в Астрахань осенью 1918 г. у него вновь возникает интерес к персидским мотивам и темам. В бумагах поэта сохранилась примечательная запись, которая говорит сама за себя и которую следует, вероятно, отнести к этому же времени — осени 1918 г.: «Сны про ⟨нрзб.⟩ Персию»<sup>9</sup>. Тогда же в армейской газете «Красный воин» Хлебников опубликовал объявление о готовящемся интернациональном сборнике, который будет напечатан на языках народов, проживающих в Нижнем Поволжье и Прикаспии, в том числе и на персидском языке (этот проект не был реализован)<sup>10</sup>.

В той же газете он напечатал воспоминания «Октябрь на Неве» и анонимную заметку «Освобожденная женщина. Черный Яр»<sup>11</sup>, в которых фактически впервые в революционном контексте упомянул известную персидскую религиозную деятельницу Гурриэт эль-Айн (современная транскрипция — Куррат-уль-Айн), ученицу и сподвижницу реформатора Ислама Мирзы Али Мохаммеда, прозванного Бабом (см. подробнее о ней далее). Впрочем, поэт упоминал ее и раньше, но как бы вскользь — в «Предложениях», датированных 1916 г.: «Основать мировое правительство украшения земного шара памятниками, работая над ним, как токарь. ⟨...⟩ Признать основным правилом памятника, что место рождения человека и его памятник должны стоять на разных концах земной оси. В мелком Ламанше может быть воздвигнут морской, выходящий из воды, памятник Гурриэт Эль Айн, сожженной на костре персианки. Пусть чайки садятся на него вблизи парохода, полного англичан»<sup>12</sup>. Сам факт появления этого женского имени в «Предложениях» и в «астраханских» текстах поэта примечателен: он свидетельствует о том, что Хлебников начал интересоваться бабидским движением задолго до того, как он сам признался в этом в большом, подробном письме к сестре Вере

---

МАРКОВ А. 1994. Попытка реконструкции замысла романа Хлебникова предпринята в ст.: ПЕРЦОВА 1996.

<sup>8</sup> СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ 2000: 226.

<sup>9</sup> Цит. по копии из записной книжки Хлебникова, сделанной Н. И. Харджиевым (Архив Харджиева-Чаги. Амстердам. Стеделик музей).

<sup>10</sup> ХЛЕБНИКОВ 1918а. См. текст объявления Хлебникова в наст. изд., с. 317.

<sup>11</sup> ХЛЕБНИКОВ 1918б; ХЛЕБНИКОВ 1919. Перепеч.: Русская мысль (Париж). 1996. № 4118. С. 12. Вступит. заметка и атрибуция А. Парниса. См. также: НАРНИС 1980: 111.

<sup>12</sup> См.: ХЛЕБНИКОВ 1929: 13; см. также: ХЛЕБНИКОВ 1928—1933, V: 160.

от 15 апреля 1921 г. (в первый день пребывания в Персии): «Уезжая из Баку, я занялся изучением Мирза-Баба, персидского пророка, и о нем буду читать здесь для персов и русских: „Мирза Баб и Иисус“»<sup>13</sup>. В заметке «Освобожденная женщина. Черный Яр» он писал: «Хотя Восток знал выдающихся женщин, как персианка Гурриэт эль-Айн, индуска Роксолана, но в общем народы Востока — народы господства мужчины над женщиной»<sup>14</sup>. Тогда же в Астрахани Хлебников написал манифесты «Азосоюз» и «Индо-русский союз», в которых также затрагивал тему Персии. Между тем, все эти произведения были лишь «подступами» к персидской тематике поэта.

Весной 1919 г. Хлебников приехал в Харьков и здесь подружился с художником В. Д. Ермиловым, который год назад, в мае 1918 г., вернулся из Персии, где прослужил три года рядовым солдатом в составе Кавказского кавалерийского корпуса. По свидетельству Ермилова, у которого Хлебников некоторое время жил, поэт его много расспрашивал о Персии, а также сделал ряд выписок из разговорника «Русский в Персии» (1913), предоставленного ему художником<sup>15</sup>. Сохранилось письмо Ермилова к Хлебникову в Баку от 24 января 1921 г., в котором художник спрашивал поэта: «Стоит только потянуть носом... и запах Востока. Неужели Вас, Виктор Владимирович, не тревожит это, сидя там в Баку? Персия, Туркестан, Афганистан, Грузия — вот здесь, совсем близко. А Вы, что думаете?»<sup>16</sup>.

По всей вероятности, одной из главных причин поездки Хлебникова из Харькова в Баку (через Ростов) было его желание попасть в Персию. Возникновению этой мечты способствовали революционные события в Персии<sup>17</sup>. 4 июня 1920 г. в Реште, столице Гилянской провинции, была провозглашена Персидская советская республика. Идея «мирового пожара» захватила не только ряд соседних с Россией европейских стран, но и перебросилась на Восток. Гилянская революция была также непосредственным откликом на Октябрьскую революцию в России, но Гилянская республика просуществовала всего восемнадцать месяцев. Хлебников приехал в Гилян в качестве лектора политотдела Персармии и был участником и свидетелем революционных событий на втором этапе существования республи-

<sup>13</sup> ХЛЕБНИКОВ 1928—1933, V: 320.

<sup>14</sup> Русская мысль. Париж. 1996. № 4118. С. 12.

<sup>15</sup> Письмо В. Д. Ермилова к А. Е. Парнису от 7 января 1964 г.

<sup>16</sup> Письмо В. Д. Ермилова к В. В. Хлебникову находится в нашем распоряжении (А. П.).

<sup>17</sup> В связи с этим см.: ПАРНИС 1967; СНАQUERI 1995; ПЕРСИЦ 1999; ГЕНИС 2000.

ки. Это четырехмесячное пребывание в Персии стало для поэта, очевидно, едва ли не самым важным событием в последний период его жизни. Позже, в 1922 г., уже находясь в Москве, поэт сделал в записной книжке лирическую запись о важных событиях своей жизни, в которой отметил, что «изучил» «ночи в Персии»<sup>18</sup>. Весной 1922 г. Хлебников мечтал о новой поездке в Персию.

О своем душевном состоянии накануне отъезда в Персию и о первых впечатлениях от Энзели Хлебников сообщает в упомянутом письме к Вере, в котором он, обычно сдержанный и погруженный в себя, называет не без пафоса день своего отъезда по-разному: то «днем Весеннего праздника», то «днем Возрождения и отдания чести самому себе», то «днем рождения „Курской веры“ (поэт приехал на военном судне „Курск“. — Х. Б., А. П.) в честь встречи моря и будущего»<sup>19</sup>.

Об этом восторженном его состоянии свидетельствует и хорошо знавшая поэта литератор О. С. Самородова: «Наступала весна. Хлебников стал хлопотать о назначении в Персию, о которой думал всю зиму (оттуда он мечтал пробраться в Индию). Его направили в политотдел Персидской революционной армии. Назначение свалилось неожиданно, как снег на голову, и Хлебников принял его с бурной радостью. Брат<sup>20</sup> говорил, что единственный раз он видел его в такой ажитации, в таком восторге. Он бросил даже куриный ящик с рукописями, который потом комендант здания снес на чердак, и ринулся на пристань, чтобы в тот же день отправиться с пароходом в Персию»<sup>21</sup>. Более того, поэт в своих записях с точностью до минут отметил момент, когда он увидел «синее чудо Персии»: «10 ч(асов) без 3 м(инут) 15 IV увидел берег Персии»<sup>22</sup>.

По-другому о причинах, приведших Хлебникова в «страну, где все люди Адамы» и где его прозвали «урус-дервишем» и «гульмуллой» («Тиран без Тэ»), вспоминал поэт К. Б. Томашевский (1891 — после 1938), бывший в 1920—1921 гг. членом Реввоенсовета Персармии: «В Персию его привело желание найти новые слова и новые звуки. Быть может, почувствовав в себе бродягу, он захотел бродить среди таких же, как он, молчаливых и созерцательных людей, мысленно поющих прекрасные песни. Лакомство наших гос-

<sup>18</sup> ХЛЕБНИКОВ 1928—1933, V: 274.

<sup>19</sup> Там же: 320.

<sup>20</sup> Речь идет о матросе и художнике Б. С. Самородове-Кропотове (1897—1942), адресате нескольких текстов Хлебникова.

<sup>21</sup> САМОРОДОВА 1973: 189.

<sup>22</sup> Запись в нотной тетради, находившейся в архиве Р. П. Абиha.

тей — апельсины и сабза — не были ему сладки. Его посохом была поэзия, и с этим посохом он прошел до Тоне-Кабуна»<sup>23</sup>.

До 60-х годов в отечественной историографии и литературоведческой науке Гилянская революция и связанная с ней персидская тематика Хлебникова были табуированы, прежде всего потому, что почти все участники похода Красной армии в Персию были репрессированы, а литература по этому вопросу, вышедшая в 20-х годах, была крайне скудной, но главное — материалы по истории Гилянской республики, находящиеся в государственных архивах, оказались недоступными.

Впервые к персидской тематике Хлебникова в 60-е годы обратился один из авторов данной статьи — в работе «Хлебников в революционном Гиляне (новые материалы)»<sup>24</sup>. Она была основана на материалах из найденного личного архива востоковеда Р. П. Абиха (1901—1940), близко знавшего поэта в 1921 г. в Персии. С тех пор тема «Хлебников и Персия» неоднократно возникала в трудах других исследователей<sup>25</sup>.

Еще в 1928 г. Н. Л. Степанов, напечатавший «персидскую» поэму Хлебникова «Труба Гуль-муллы» (ныне публикуемую в последней редакции под заглавием «Тиран без Тэ») в первом томе «Собрания произведений», сопроводил ее подробным реальным комментарием, подготовленным Абихом. Затем этот комментарий был повторен без упоминания фамилии свидетеля в книге В. Хлебникова «Избранные стихотворения» (1936), изданной под редакцией Степанова, — сам Абих в это время уже находился в лагере.

Абих не только близко знал Хлебникова в Персии, но и был адресатом одного из его загадочных стихотворений последнего периода — «С утробой медною...» (1921), которое поэт снабдил прозаическим автокомментарием (редкий случай в его практике)<sup>26</sup>. Кроме того, знакомец Хлебникова по Персии упоминается в одном из последних писем поэта из Москвы к матери: «Здесь же Абих»<sup>27</sup>. А среди найденных бумаг Хлебникова сохранился карандашный портрет адресата стихотворения, нарисованный поэтом. Без материалов из

<sup>23</sup> ПАРНИС 1985: 100.

<sup>24</sup> ПАРНИС 1967. См. также примеч. 1.

<sup>25</sup> MIRSKY 1975; VROON 1980; ГАРТАКОВСКИЙ 1987; 1992; SOLIVETTI 1987; МЕЙЛАХ 1999; ГЕНИС 2000 и др.

<sup>26</sup> См. анализ этого стихотворения в ПАРНИС 1967, а также: ХЛЕБНИКОВ 2001а: 626—627.

<sup>27</sup> ХЛЕБНИКОВ 1928—1933, V: 325.

архива Абиха вряд ли удалось бы найти ключ к стихотворению, выправить его текст и дешифровать его семантику.

В 1926—1934 гг. Абих собирал материалы о поэте для книги «Хлебников в Персии. Урус-дервиш». У него был договор с Госиздатом на ее издание, а предисловие к этой книге по первоначальному плану должен был написать Маяковский<sup>28</sup>.

7 марта 1930 г. на вечере Хлебникова, состоявшемся в московском клубе писателей, Абих сделал доклад о творчестве поэта. С воспоминаниями о Хлебникове на нем выступили Маяковский, Каменский и Асеев<sup>29</sup>. Через несколько дней, 13 марта, состоялся второй вечер памяти поэта, на котором Абих выступил с докладом «Хлебников и Восток»<sup>30</sup>.

Однако свою работу над книгой о Хлебникове Абих не смог закончить — в 1936 г. он был арестован и погиб в лагере.

И здесь необходимо рассказать об одном поразительном по своему нравственному качеству поступке Абиха. Уже находясь в заключении, он написал своей жене Н. Л. Левиковой письмо (этот удивительный факт мне известен с ее же слов. — *А. П.*) с просьбой спасти собранные им материалы для книги о Хлебникове. Левикову тоже вскоре арестовали, но она успела отправить к родственникам мужа в Баку несколько ящиков с рукописными материалами о Хлебникове и документами о Гилянской революции. В страшном вихре репрессий 30-х годов, когда погиб не только Абих, но и почти все участники похода в Персию, а также после всех ужасов мировой войны трудно было предположить, чтобы хоть что-то из посланного в Баку еще до войны могло сохраниться. Вернувшаяся после лагеря в Москву Левикова потеряла связь с родственниками мужа, так как они во время войны поменяли свои немецкие фамилии и найти их через много лет было чрезвычайно трудно. После долгих поисков нам (*А. П.*) по счастливой случайности удалось разыскать в Баку родственников Абиха, а в подвале их дома обнаружить чудом уцелевший его архив, пролежавший под дровами более тридцати лет — о чем хозяева даже не подозревали.

---

<sup>28</sup> Абих в 1928—1929 гг. сотрудничал в журнале «Даешь» и был знаком с Маяковским. Он автор небольшого мемуарного очерка о поэте — «Агитатор Маяковский» (Литературная газета. 1930. 21 апреля). О проекте предисловия Маяковского к книге Абиха указано в первоначальном ее плане (архив Р. П. Абиха).

<sup>29</sup> Литературная газета. 1930. 3 и 7 марта (Хроника). См. также КАТАНЯН 1999: 162.

<sup>30</sup> Литературная газета. 1930. 13 марта.

В архиве Абиха, к сожалению, сохранившемся не полностью, оказалось значительное количество уникальных материалов: подробный план задуманной книги о Хлебникове, автографы поэта (стихотворения «С утробой медною...», «Курильщик», первоначальная редакция XVIII плоскости из «Зангези», черновик стихотворения «Навруз труда», статья «О строении времени» и др.), рисунки поэта, несколько персидских пейзажей и рисунков М. Доброковского, воспоминания о «русском дервише» разных лиц, в том числе и поэта-революционера А. Хесаби, написанные на персидском языке, а также фотографии и плакаты, запечатлевшие гилянские события. Однако, по злой иронии судьбы, среди бумаг не было воспоминаний самого Абиха, сохранился лишь краткий план его мемуаров.

В настоящее время авторы данной статьи готовят большую работу, в основу которой лягут материалы, собранные Абихом. В связи с этим напомним слова известного американского русиста и автора первой монографии о Хлебникове (1962) В. Ф. Маркова, написанные почти 50 лет назад (1954): «Персидская эпопея Хлебникова должна быть интереснейшей главой в будущем романе его жизни»<sup>31</sup>.

## II

Современный Иран, с которым столкнулся поэт во время похода в Гилян, был, может быть, главным, но отнюдь не единственным пластом его «персидских» произведений. Для поэтики Хлебникова характерен сплав мировых катаклизмов с семейными преданиями и его личными переживаниями и чаяниями, соединение мифов, почерпнутых из различных культурных традиций, с событиями древней истории человечества, а также с событиями революции и Гражданской войны — и не только в России, но и на всем пространстве евразийского материка. Эта ориентация на «свободный» синтез разнородного, разнокультурного и разновременного материала налицо в его «азиатских» текстах в целом, например в свержповести «Азы из узы». В произведениях, связанных с Персией, такой монтаж, быть может, особенно органичен: на экзотику восточной полуфеодальной страны, с ее революционными потрясениями 1920—1921 гг., знакомыми Хлебникову не понаслышке, накладываются образы, восходящие к далекому, иногда легендарному прошлому Персии, а события современности вводятся в некий мифологизированный универсум и трактуются поэтом как продолжение или воплощение древних сюжетов.

---

<sup>31</sup> МАРКОВ В. 1994: 177.

Если прояснение современного плана «персидских» произведений возможно, в первую очередь, благодаря комментариям Абиха и свидетельствам других участников похода в Гилян, то для истолкования дополнительных образных рядов, например связанных с историей бабидского движения в XIX в., необходимо выявить тот круг письменных источников, к которому обращался поэт. Как и в случае со многими его произведениями, эта задача часто оказывается непростой. С одной стороны, Хлебников пользовался такими популярными, хотя и выполненными на высоком научном уровне трудами, как «История человечества» Г. Гельмольта (1899—1907; рус. изд.: 1902—1907)<sup>32</sup>. А с другой — Хлебников, несколько раз переходивший с одного факультета на другой в Казанском и Петербургском университетах, очевидно обладал умением с легкостью погружаться в те или иные области разнообразных знаний, чему нередко содействовали его друзья, у которых он останавливался и которые предоставляли ему свои библиотеки (например, словенский журналист Янко Лаврин и этнограф и археолог Б. А. Куфтин)<sup>33</sup>. Поэтому, как нам кажется, исследователь творчества Хлебникова, опирающийся на рабочую гипотезу о том, что в самых смелых своих построениях поэт отталкивается от реальных или квазиреальных фактов, должен стремиться к выявлению всего спектра потенциальных источников темы. Вероятно, следуя таким путем, исследователь сможет определить степень новаторства Хлебникова.

Вполне естественно, что в подобных разысканиях важную роль могут сыграть черновики поэта. Несмотря на то что Хлебников лишь изредка отмечает названия книг, которыми он пользовался, в его тетрадах и бумагах обнаруживаются записи, которые в действительности являются выписками или скрытыми и неточными цитатами из разного рода трудов. Анализ этих материалов в большинстве случаев дает возможность определить тот или иной источник. Такая ситуация и с «персидским» корпусом текстов Хлебникова: как будет показано в следующих разделах нашей работы, черновые записи, сохранившиеся на четырех страницах одной из поздних тетра-

---

<sup>32</sup> Weltgeschichte. Bde 1—9 / Hrsg. von H. F. Helmolt. Leipzig; Wien, 1899—1907; 2. Aufl.: 1913—1922; История человечества. Всемирная история: Полный перевод с значительными дополнениями для России избранных русских ученых. Т. 1—9 / Под общ. ред. Г. Гельмольта. СПб., 1902—1907. Об использовании этого труда Хлебниковым см. БАРАН 2002а.

<sup>33</sup> См. воспоминания Я. Лаврина: ПАРНИС 1985: 97—98. О Б. А. Куфтине см.: БАРАН 2002б: 323, 334.

дей<sup>34</sup>, облегчили поиски нужных источников, а также дали возможность найти ключи к отдельным творческим решениям, к которым пришел Хлебников в последние годы своей жизни.

### III

Особое место среди «персидских» произведений Хлебникова занимает стихотворение «Видите, персы, вот я иду...», выделяющееся своей лексической экзотикой, богатством накопленных в нем ономастических единиц:

Видите, персы, вот я иду  
 По Синвату к вам.  
 Мост ветров подо мной.  
 Я — Гушедар-мах,  
 Я — Гушедар-мах, пророк  
 Века сего и несу в руке  
 Фрашокéрети (мир будущего).  
 Ныне, если целуются девушка и юноша, —  
 Это Матия и Матиян, первые вставшие  
 Из каменных гробов прошлого.  
 Я — Вогу Мано — благая мысль.  
 Я — Аша Ва́гиста — лучшая справедливость.  
 Я — Кшатра Вайрия — обетованное царство.  
 Клянемся волосами Гурриэт эль Айн,  
 Клянемся золотыми устами Заратустры —  
 Персия будет советской страной.  
 Так говорит пророк!<sup>35</sup>

Известно несколько транскрипций этого стихотворения: впервые оно было напечатано Н. Л. Степановым<sup>36</sup>; другой текст — исправленную транскрипцию, подготовленную по рукописи М. С. Киктевым, приводит в своей монографии П. И. Тартаковский<sup>37</sup>; от этой публикации слегка отличается текст, приведенный выше и опубли-

<sup>34</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 10—11об.

<sup>35</sup> ХЛЕБНИКОВ 20016: 132. В текст внесены некоторые пунктуационные уточнения в соответствии с современной нормой. Анализ стихотворения «Видите, персы, вот я иду...» была посвящена вторая часть нашей (А. П.) работы (см. ПАРНИС 1967), которая по не зависящим от нас обстоятельствам в 1967 г. не была напечатана.

<sup>36</sup> ХЛЕБНИКОВ 1928—1933, V: 85.

<sup>37</sup> ТАРТАКОВСКИЙ 1992: 152—153.



кованный в новом «Собрании сочинений». Тартаковский датирует стихотворение серединой апреля — началом мая 1921 г.; по мнению редакторов «Собрания сочинений» (со ссылкой на того же М. С. Киктева — основанной, вероятно, на его новых разысканиях), «связный и законченный текст на персидскую тему мог возникнуть *только в Баку* (курсив наш. — Х. Б., А. П.), в атмосфере Съезда народов Востока»<sup>38</sup>, т. е. в начале сентября 1920 года. Однако это наблюдение вызывает определенные сомнения, так как в начале сентября 1920 г., когда происходил этот съезд, Хлебников находился не в Баку, а в Ростове. Тартаковский указывает (со ссылкой на Киктева) на существование некоего «подготовительного» наброска под названием «Зенд Авеста»<sup>39</sup>: это «своеобразный конспект основных авестийских понятий, использованных впоследствии в рассматриваемом произведении»<sup>40</sup>. По всей вероятности, упоминание в «Собрании сочинений» «заметок Хлебникова о древнеиранской мифологии, частично использованных в этом стихотворении»<sup>41</sup> относится к тому же месту в рукописном наследии поэта.

Речь идет о странице, в основном заполненной подготовительными материалами для трактата Хлебникова «Доски судьбы». В самом верху страницы имеется запись «Зенд Авеста», а чуть ниже, слева, дана следующая группа пометок:

фрашокерети = мир будущего  
 гушедармак = пророк  
 Синват = мост ветров  
 Аша вагиста = лучшая справедливость  
 Вогу-мано (<=>) благая мысль  
 Кшатра вайрия (<=>) земля обетованная  
 Первые воскресшие из мертвых из гробов (<—)  
 Матия и Матиян  
 Люди выйдут из каменных гробов  
 Когда пророк принесет им фрашокерети  
 Или то древнее учение, известное нам под именем Зенд Авесты<sup>42</sup>.

Близость этих записей к стихотворению «Видите, персы, вот я иду...» неоспорима, однако вряд ли следует считать помету «Зенд

<sup>38</sup> ХЛЕБНИКОВ 2001б: 533.

<sup>39</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 10.

<sup>40</sup> ТАРТАКОВСКИЙ 1992: 153.

<sup>41</sup> ХЛЕБНИКОВ 2001б: 533.

<sup>42</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 10.

Авеста» заглавием наброска. Это, скорее всего, лишь первое указание на тот пласт культурной традиции, на «то древнее учение», к которому относятся записанные поэтом термины и который в более развернутом виде вновь возникает в конце фрагмента.

Высокий, провидческий пафос стихотворения «Видите, персы, вот я иду...» налицо с первых строк. Как отмечает Тартаковский в подробном анализе этого текста, Хлебников «полностью растворяется в созданном им образе зороастрийского пророка: почти вся структура и все пространство стихотворения-декларации выстроены из блоков Авесты»<sup>43</sup>. К сожалению, при прочтении текста, и в первую очередь, персидских личных имен, исследователь как бы сбивается с пути. С одной стороны, как нередко случается у исследователей творчества Хлебникова, Тартаковский в основном пользовался сведениями, приведенными в соответствующей статье в «Мифах народов мира» и в некоторых современных справочниках по религиоведению. Установка на этот круг научных трудов позволяет ему идентифицировать имена собственные в стихотворении, но отличия собственных имен в тексте Хлебникова от их современной транскрипции зачастую уводят Тартаковского в досужие догадки о причинах того или иного расхождения, о мотивировке последовательности некоторых лексем и т. д. А с другой стороны, хотя исследователю не удалось установить «конкретный текст, к которому обращался Хлебников», он тем не менее настаивает на своеобразии мифопоэтической картины, созданной поэтом, и в качестве доводов сопоставляет толкования отдельных терминов, которые Хлебников дает в стихотворении, со сведениями из книги о зороастризме казанского священника М. Источникова<sup>44</sup>. Между тем исследователь не утверждает, что Хлебников был знаком с этим трудом, но такой вывод так или иначе напрашивается. И это позволяет Тартаковскому отметить «дистанцию, пролегающую между религиозными комментаторами Авесты и мироощущением автора стихотворения, опирающегося на собственное осмысление зороастрийской триады»<sup>45</sup>.

На самом деле, подобное утверждение не обосновано, прежде всего потому, что Хлебников пользовался совсем другим источником. В данном случае, как и в некоторых других, о которых уже приходилось писать<sup>46</sup>, поэт обратился к популярному в начале

<sup>43</sup> ТАРТАКОВСКИЙ 1992: 153.

<sup>44</sup> ИСТОЧНИКОВ 1897.

<sup>45</sup> ТАРТАКОВСКИЙ 1992: 168. Речь идет об именах: *Возу Мано, Аша Вагиста и Киатра Вайрия*.

<sup>46</sup> БАРАН 2002: 166—169, 289—315.

XX века изданию — «Иллюстрированной истории религий» (1899). Эта книга — перевод на русский язык коллективного труда, созданного под руководством известного голландского ученого П. Д. Шантепи де ля Соссей, который был одним из основателей дисциплины религиоведения<sup>47</sup>. При сопоставлении приведенных выше записей с рядом фрагментов из главы, посвященной «Авесте», становится ясным, что они возникли в результате знакомства поэта именно с этим материалом и что, в свою очередь, на его основе Хлебников написал стихотворение «Видите, персы, вот я иду...» (в цитатах сохраняется курсив оригинала):

(а) Вокруг Агура-Мазды стоит его небесная свита слуг, или вассалов, семь *Амеша-Спента*: «Бессмертные святые» — таково значение этого слова (*amescha* = санскр. *amra* = अम-β-पठोऽ). Амеша-Спенты, могущественные, смотрящие с высоты владыки, высокие, сильные, агуры, несравненно-справедливые, которые все семеро имеют одну и ту же мысль, говорят одно и то же слово, совершают одни и те же деяния (...)

Характер Амеша-Спент обнаруживается уже в их названии. Два величайших из них, которые с Ормуздом часто образуют троицу — *Возу-мано*, благая мысль, и *Аша-вагиста*, лучшая справедливость. Далее следуют *Киштра-вайрия*, вождевленное царство, или царство (божественной) воли, *Спента Армаити*, святое смирение, и пара *Гаурватат* и *Амеретат*, здоровье, совершенство и бессмертие. К ним причисляется седьмой *Сраоша*, послушание, если только число семь не дополняется самим Агура-Маздой как первым из Амеша-Спент<sup>48</sup>. (...)

(б) В верхнем воздушном слое, в легком эфире, возвышается сияющий мост Синват (мост ветра); он простирается от горы Сакади-Даитик, находящейся в середине мира, до вышины Эльбурза, на краю неба. Туда достигает Сраоша с освобожденными душами, если их добрые дела были достаточны для того, чтобы спасти их от нападений демонов<sup>49</sup>. (...)

(в) В «Авесте» речь идет о более важных предметах: о победе, суде и достижении полного совершенства всем миром добра, об окончательном уничтожении зла, об установлении безусловного вла-

---

<sup>47</sup> Иллюстрированная история религий: В 2 т. / Под ред. Д. П. Шантепи де ля Соссей. 2-е изд. Валаам, 1992 [перепеч. изд. 1899 г.; инициалы даны ошибочно, правильно — П. Д.]; далее — ИИР.

<sup>48</sup> ИИР, II: 164—165.

<sup>49</sup> Там же: 188.

дычества Агура-Мазды, такого состояния, в котором блаженные праведные будут жить с ним вечно. К этому величественному заключению всемирной истории, уже с самого начала входившему в предназначения Ормузда и им предвиденному, устремляются взоры всех верных. Уже в гатах мы встречаем упоминание о «пришествии царства»; уже тогда существовала мысль, что воскресение пророков и страшный суд должны произойти в ближайшем будущем. Распределение по различным мировым периодам есть, очевидно, позднейшее приспособление к исторической действительности. Но эсхатологическое движение от этого вовсе не потеряло своей силы; напротив, несчастные политические судьбы персов, по-видимому, еще усилили ожидания, подняв их на степень страстного хилиазма.

Эсхатологические события последних времен, составляющие основное содержание Бахман-яшта в Бундегеше, охватывают три последние из девяти тысячелетий великой мировой борьбы. Господство сил зла характеризует эту эпоху, завершится она тысячелетним царством. Описывается ряд бедствий, насылаемых на мир духом зла, но от которых могучие герои и пророки спасают верующих; таким образом, приближается победа царства Ормузда.

При наступлении этого времени появляются знамения на солнце и на луне, происходят многочисленные землетрясения, ветер превращается в бурю; в мире умножаются скорбь и страдание, и враги являются сотнями и тысячами; греки, арабы и турки бросаются на Иран опустошают его области; если кто-нибудь еще может спасти свою жизнь, то уже не имеет времени спасти свою жену, своего ребенка или свое имущество. Когда же демоны с распущенными волосами приблизятся с Востока, тогда появится черное знамение и Гушедар, сын Заратустры, родится на озере Фраздан. Он есть герой первого тысячелетия. Он собирает бесчисленных воинов из всех арийских стран и три раза разбивает дьяволов (...) Время волка прошло, и на земле наступает владычество агнца. Другой сын пророка, Гушедар-мах, есть властитель второго тысячелетия. Ему также приходится сражаться со змеями и демонами, но затем он приносит с собой время мира, в течение которого люди делают такие успехи во врачебном искусстве, что человека уже нельзя будет убить ни ножом, ни мечом, а потребность их в пище будет так мала, что малопомалу они могут и вовсе отвыкнуть от пищи. Но именно в это счастливое время происходит отпадение от веры, через что Ариман приобретает такую силу, что может восстать опять. Он освобождает из оков дракона Ази-Дахака, связанного Третаоной, и Ази-Дахака свирепо преследует верующих: он истребляет третью часть живущих

людей, портит огонь и воду, губит растения и совершает ужасные преступления. Тогда творение обращается с мольбой к Агуре-Мазде, чтобы он воздвиг героя, который мог бы его спасти. Таким человеком является храбрый Керезаспа; он убивает злого Ахи-Дахака; раздор и опустошение удаляются с земли, и настает тысячелетнее царство.

Тогда дева будет купаться в озере Касаве и зачнет от семени Заратустры, которое упало в озеро, и родит сына, победоносного Саошианта (Саошиант значит «помощник, спаситель»). Уже древнейшая Авеста рассказывает о нем, как о некоем Мессии, который должен явиться в последние времена как совершитель спасения мира; из некоторых древних мест можно, кажется, вывести заключение, что Саошиант не есть только сын Заратустры, но что сам пророк воплощается в нем, чтобы в этом возрожденном виде способствовать окончательной мировой победе. Во всяком случае, Заратустра играет деятельную роль при конце мира. Великое событие, совершаемое Саошиантом, называется в Авесте фрашокерети, «творение будущего», т. е. восстановление нового мира, которое прежде всего состоит в воскресении мертвых. Когда душа после решения суда на мосту Цинват идет на небо или в ад, тело в это время остается еще на земле, где отдельные его части переходят в различные стихии: кости — в землю, кровь в воду, жизнь в огонь, волосы в растения и т. д. Все эти телесные части душа соберет в последний день, и тогда всякий человек, злой или добрый, восстанет в полной телесности, со всеми своими индивидуальными особенностями, на том месте, где он умер.

Первым подымает свои кости из могилы Гайомард, первый человек; за ним следует первая человеческая пара — Машиа и Машиа(н), за ними — остальное человечество, каждый в том виде, какой он был. Тогда все они соберутся вместе и каждый будет видеть перед собой свои добрые и злые дела, и злого человека можно будет так же легко отличить, как черную овцу между белыми<sup>50</sup>.

Сопоставление стихотворения с «Иллюстрированной историей религий» дает возможность лучше проследить ход мифопоэтической логики поэта. Хлебников применяет элементы эсхатологических представлений древних иранцев, чтобы разъяснить адресатам своего текста — прежде всего русским читателям, но, возможно, также и персам-революционерам, знающим русский язык, — смысл не только революционной ситуации 1920—1921 гг., чреватой возможностями радикальных перемен в Иране, но также своей собственной роли в грядущих переменах. При этом он обращается с этим мате-

<sup>50</sup> Там же: 189—190.

риалом достаточно свободно: его мифологизированное «я» в стихотворении — скрещение двух разных фигур, Гушедар-маха, героя второго тысячелетия, и Саошианта, мессии, перевоплощенного Заратустры, способного восстановить новый мир. Это не мешает Хлебникову одновременно отождествлять себя с божественной триадой Амеша-Спент (Вогу Мано, Аша-вагиста, Кшатра-вайрия) — вполне возможно, что поэта, всегда относящегося с особым пристрастием к именам божеств, привлекла их экзотическая звуковая фактура в не меньшей мере, чем их смысл.

Существенно, однако, что поэт, столь свободно работавший с образами «Авесты», почти полностью остается в ее пределах, не пытаясь совместить древнюю, домусульманскую веру со сменившим ее исламом<sup>51</sup> — религией, теснейшим образом связанной с господствующим в тогдашнем (и нынешнем) Иране общественно-политическим строем, против которого и была направлена Гилянская революция. Кроме финального восклицания «Так говорит пророк!», совместимого с почти любой религиозной традицией (или со знаменитым заглавием книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»), единственная явная отсылка к более позднему этапу религиозной истории Ирана возникает в строке «Клянемся волосами Гурриэт эль Айн». Здесь упоминается казнь Куррат-уль-Айн, поплатившейся жизнью за свое участие в бабидском движении в 1840-х годах, — это движение, возглавляемое Мирзой Бабом, стремилось к радикальным реформам в исламе и было жестоко подавлено шахским правительством<sup>52</sup>. Образ Гурриэт эль-Айн в стихотворении — один из ряда подобных случаев в «персидских» текстах Хлебникова, возникших в результате изучения поэтом истории и учения бабизма, а также пришедшей ему на смену новой бехаистской (в современной транскрипции — бахаитской) веры.

#### IV

Как отмечено выше, образ бабидки-мученицы появляется в произведениях Хлебникова уже в 1916 г., а затем в конце 1918 г., в воспоминаниях (или автобиографическом рассказе) «Октябрь на Неве»:

---

<sup>51</sup> Ср. мнение Л. Х. Исаевой, которая, обратив внимание на потенциальную связь второй части имени *Гушедар-мах* с мусульманской традицией о грядущем пророке, *махди*, приходит к выводу, что это имя собственное перебрасывает читателя «сквозь толщу тысячелетий», «из веры в веру, из зороастризма в ислам» (ИСАЕВА 2000: 54).

<sup>52</sup> Наиболее полный анализ бабизма дан в АМАНАТ 1989.

«И не новая ли черноокая Гурриэт эль-Айн посвящает свои шелковистые чудные волосы тому пламени, на котором будет сожжена, проповедуя равенство и равноправие?»<sup>53</sup>. Три-четыре года спустя в поэме «Тиран без Тэ» была представлена другая версия ее гибели:

Гурриэт эль-Айн,  
Тахирэ, сама  
Затянула на себе концы веревок,  
Спросив палачей, повернув голову:  
«Больше ничего?» —  
«Вожжи и олово  
В грудь жениху!»  
Это ее мертвое тело: снежные горы<sup>54</sup>.

Среди других случаев обращения Хлебникова к образу Гурриэт эль-Айн особого внимания заслуживает фрагмент из второго листа «Досок судьбы» (1921—1922), где она, вместе с самим Бабом, упоминается в разделе «Сверстанное человечество», посвященном вопросу о регулярности «рождения людей с судьбой одной и той же кривизны». Согласно Хлебникову, «подобные рождения, как прочная проволока, хорошо скрепляют готовые рассыпаться страницы будущей книги. Затерянные в толще времени, рассеянные там и здесь, они послушны закону делимости на 365 лет и однообразными огоньками загораются на улице столетий, как вехи расстояний»<sup>55</sup>. Среди иллюстраций этого постулата имеется следующий пассаж:

Пророк Ирана, Мирза-Баб родился через 365.5 после Иисуса (6-й год до Р. Хр.).

Разве Тахире или Хурриэт Эль Айн не напоминала Магдалину? Когда она затягивала на своей шее веревку? И вороны, кружившиеся над Бабом, когда он был расстрелян на стенах Тавриза, не напоминали ли вороны стаи Голгофы?

Мирза Баб родился в 1820-ом году, то есть через 365.5 после Иисуса<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> ХЛЕБНИКОВ 2001а: 492.

<sup>54</sup> Там же: 354.

<sup>55</sup> ХЛЕБНИКОВ 2000: 29.

<sup>56</sup> Там же: 30. Ср.: «Между смертью Сократа и сожжением Мирзы али Мохаммеда Баб(а) прошло 2249 лет или  $(245 + 317) \cdot 2 + 1$ . Между смертью Баба Мирзы и Гуса прошло  $(317.2 - 245.2 + 1) \cdot 3$ . Между казнями безбожника Халладжа и Мирзы Баба прошло  $2 \cdot 317 + 245 + 48 + 1$ » (Там же: 88).

Откуда черпал Хлебников сведения о бабидах? Этому вопросу уделил внимание в своей недавней работе Р. Вроон<sup>57</sup>, который, сопоставив образ Гурриэт эль-Айн в текстах Хлебникова и в разных русских и западных источниках<sup>58</sup>, пришел к выводу, что, скорее всего, наиболее значительное влияние на поэта оказала известная пьеса Изабеллы Гриневской «Баб: Драматическая поэма из истории Персии»<sup>59</sup>. На это произведение указывал и Н. И. Харджиев<sup>60</sup>. При этом, по гипотезе Вроона, в трактовке Хлебниковым образа Гурриэт эль-Айн, в частности в описаниях ее смерти в пламени, видно действие некоего мифологизирующего механизма, так как в русских источниках нет указаний на то, что она погибла на костре<sup>61</sup>. С данным заключением трудно согласиться. В обзорной статье о бабизме А. Крымского, вполне доступной Хлебникову, представлена именно такая версия: «Впоследствии, уже не в Ширазе, а в северной Персии, одна красивая и талантливая девушка Коррет-аль-айн („Отрада очей“) явилась ревностной и успешной евангелисткой идеей Баба, пока не была сожжена в Тегеране»<sup>62</sup>.

Однако основным источником знаний Хлебникова о бабизме был, как выясняется, труд «Бабизм и бехаизм» (1910), автором которого был Саркис Атрпет (Саркис Мубагажян, 1860—1937)<sup>63</sup>. Эта книга во многом расходится с другими источниками и считается работой, «не отвечающей даже требованиям популярного изложения»<sup>64</sup>, но именно она попала в руки Хлебникова, который изучил ее достаточно подробно. Одним из доказательств этого утверждения является сохранившаяся в архиве Р. Абиха нотная тетрадь с рисунком

<sup>57</sup> VROON 2001.

<sup>58</sup> КАЗЕМ-БЕК 1865; УМАНЕЦ 1904; GOVINEAU 1900 и др.

<sup>59</sup> Опубликованная впервые в 1903 г. и поставленная в 1904 г. пьеса пользовалась успехом; в конце 1916 г. она вышла вторым изданием, а весной 1917 г. была поставлена в Петрограде — возможно, как указывает Вроон, Хлебников мог присутствовать на одном из спектаклей.

<sup>60</sup> Устное свидетельство Н. И. Харджиева в беседе с одним из авторов настоящей ст. (А. П.).

<sup>61</sup> VROON 2001: 344—345.

<sup>62</sup> КРЫМСКИЙ 1911: 556.

<sup>63</sup> *Атрпет*. Бабизм и бехаизм: Опыт научно-религиозного исследования. Тифлис, 1910. Текст монографии был также напечатан в качестве составной части другой книги Атрпета: Имамат: Страна поклонников имамов. Александрополь, 1909. Среди ряда других сочинений Атрпета на разных языках — книга, которой интересовался Л. Н. Толстой: Мамед-Али шах: Народное движение в стране Льва и Солнца. Александрополь, 1909.

<sup>64</sup> ИВАНОВ 1939: 25.





*Рис. 1. Казнь Гуррият эль-Айн*

*Рисунок из книги Атрпета «Бабизм и бехаизм». Тифлис, 1910*

казни Баба, скопированным Хлебниковым из книги Атрпета (рис. 1). Другое доказательство — ряд черновых записей о Бабе и его последователях, сделанных Хлебниковым в той же черновой тетради из РГАЛИ, что и процитированные выше пометы о древнеиранской религии «Авесты». Эти записи представляют собой фрагменты из книги Атрпета и были сделаны, по всей вероятности, во время знакомства поэта с книгой.

Прежде чем обратиться непосредственно к этому материалу, отметим, во-первых, что, к сожалению, далеко не все слова на четырех

страницах, с которыми имеем дело, поддаются прочтению. Не говоря уже о том, что сами листы сильно потемнели, текст отчасти стерся и отдельные строки или слова нельзя аутентично разобрать. Необходимо подчеркнуть и следующее: эти записи Хлебников вел для себя и поэтому иногда не дописывал слова или предложения. В результате некоторые пассажи реконструируются лишь благодаря сопоставлению с их непосредственным источником.

Во-вторых, Хлебников не только мог пользоваться еще какими-то печатными источниками о Персии вдобавок к уже упомянутым двум, но здесь наверняка сыграли определенную роль и его личные наблюдения. Так, например, следующий пассаж о религии древних иранцев звучит как выписка:

(нрзб.) [индусы] персы жили в об(ласти) вечных огней (Биби-)Эйбата и были исповедниками поклонения огню.

Оказывается, что покорение огня, завоевание его имело место в эт(их) стран(ах)<sup>65</sup>.

«Биби-Эйбат» — название района Баку, где уже в середине XIX в. были пробурены первые скважины для разведки нефти. Хлебников упоминает его в своем письме В. Д. Ермилову из Баку от 3 января 1921 г.: «Здесь море и долина Биби-Эйбата, похожая на рот, где дымится множество папирос»<sup>66</sup>. Запись переключается с фрагментом из «Досок судьбы» (лист 1-й):

Я хотел найти ключ к часам человечества, быть его часовщиком и наметить основы предвидения будущего. Это было на родине первого знакомства людей с огнем и приручения его в домашнее животное. В стране огней — Азербейджане (так! — Х. Б., А. П.) — огонь меняет свой исконный лик. (...) В первый день весны 21-го года я был на поклоне вечным огням и, застигнутый ночью быстро наступившими сумерками, спал в степи, на голой земле, среди пучков травы и паучьих нор<sup>67</sup>.

Сам термин «вечные огни» является традиционным обозначением места выхода естественного газа. По всей видимости, в черновой записи и фрагменте из «Досок судьбы» отражено посещение Хлебниковым Атешиги — «храма вечных огней» персов-зороастрийцев в

<sup>65</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 10.

<sup>66</sup> ХЛЕБНИКОВ 1940: 385.

<sup>67</sup> ХЛЕБНИКОВ 2000: 9.



Рис. 2. Г. Гагарин. Атешига — храм огнепоклонников (рисунок)

Баку<sup>68</sup> (рис. 2), который был когда-то связан с существовавшей в городе индийской колонией.

В-третьих, некоторые пометы ясно отражают идеи самого Хлебникова, особенно его раздумья о будущем человечества, о создании «ладомира»:

Как гусеница думает о поре, когда она станет крылатой бабочкой,  
так в глубине верований всех народов таилось учение о грядущем  
преображении человечества

Мелифуза по-китайски

Мессия

Мехди

Масих аль Деджал

Майтрея<sup>69</sup>

Мы накануне велик(их) <нрзб.> жиз(ни), когда учебник рока за-  
<менит> государ(ства) и над всем человечеством будет раски(нут) его  
един(ый) свод законов (2 сл. нрзб.), который он науч(ится) читать<sup>70</sup>

2 черты каждой веры земного шара

1) грядущие, другое че(м) про(шлое?) и мессия

2) бог, разум, добро = время; смерть, зло, <нрзб.> отсу(тствие?) =  
пространство<sup>71</sup>

<sup>68</sup> ДАДАШЕВ, УСЕЙНОВ 1946: 43—45; БРЕТАНИЦКИЙ 1970: 87—90.

<sup>69</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 10.

<sup>70</sup> Там же. Л. 10 об.

<sup>71</sup> Там же. Л. 10.

В-четвертых, группы помет о бабизме и бехаизме расположены на разных страницах, иногда вперемешку с материалами о других периодах религиозной истории Ирана.

С учетом этих обстоятельств, здесь воспроизводится лишь часть хлебниковских записей, которые располагаются по хронологии упомянутых в них событий, то есть приблизительно в соответствии с историей бабидского движения. Знаки препинания ставятся лишь для упрощения чтения. Вслед за каждым законченным отрывком приводятся соответствующие фрагменты из книги Атрпета (с указанием страниц; номера отсылок помечены в угловых скобках).

Приведем фрагменты, посвященные судьбе самого Баба:

Баб родился 5 окт(ября) 1819 г. в Ширазе  
 Сеид Али Магомет отец его был купец Сеид Рза (1, 2)  
 в детстве он отличался молчаливост(ью) и ко(гда) рос (нрзб.) дома  
 мог подолгу остава(ться) непо(движным)  
 сидя (нрзб.) смотря в одну точку (3)  
 в юно(шеском) возраст(е) его даров(ание) дост(игло) (2 сл. нрзб.)  
 он иногда знал (3 сл. нрзб.) был(о) нельзя в споре, мог на память  
 читать  
 свою проповедь он начал при Махмед-шахе, когда с со(гласия) сво-  
 его учителя, побежден(ного) его дарова(нием), Баб объявил себя  
 Мехти (4)  
 бабиты объявил(и) о пр(иходе) Махди (2 сл. нрзб.)  
 Это [возбудило] дало у(добный) (нрзб. ) для к(рупно?)  
 (нрзб.) правитель (2 сл. нрзб.) выда(л) его  
 он достоин смерти так к(ак) с(лова) его (нрзб.)  
 Это был совет (7 сл. нрзб.)  
 когда Пилат ум(ыл) руки и (4 сл. нрзб.) Нас(р)(-)Эддин (5)  
 27 июля 1850 Баб был расстре(лян) в Тавризе вместе с учен(иком)  
 он бы(л) пр(ивязан) над (нрзб.) и за(лпом) (нрзб.) (6)  
 Так зак(ончилась) е(го)<sup>72</sup>

*Атрпет:*

(1) В 1844 году юноша Сеид-Мирза Али Магомет, сын небогатого купца Сейда-Рза, осиротевший еще в детстве, возвращаясь на родину из паломничества Мекки, начал проповедовать... (с. 16).

(2) Родина Баба — город Шираз. Родился он 5 октября 1819 г. (1 мухаррем 1235 геджры). Отец его был мелким торговцем (с. 17).

<sup>72</sup> Там же. Л. 11 об.

(3) По рассказам матери и дяди, в юношестве Баб подобно Сократу имел привычку незаметно для себя долго и неподвижно сидеть, погружившись в свои мысли и устремив свой взгляд на одну точку (с. 65).

(4) Баб, не боясь никаких преследований, как со стороны правительства, так и духовенства, начал проповедовать, что он тот Мессия-Мехти, о котором пророчествуют Библия и Коран, и которого считают источником знания всего сокровенного и сверхъестественного (с. 20).

(5) Наместник Азербейджана Шах Заде Гамза Мирза, подобно Пилату, умыл руки в этом деле, говоря: «Я не замечаю в деяниях этого человека какой-либо грех, он невинен!» (с. 61).

(6) В 1850 году, 27 июля, (28 шабан 1266 геджры) рано утром согласно приговору шейхитов, Баба и его ученика Мирз(у) Магомета Али Тавризского привесли на крепостной стене Тавриза для расстрела, наверху — Баба, а у ног (—) его ученика.

Дали залп. Ни одна пуля айсорских солдат не попала в них. Веревки оборвались, и привешенные упали на землю. (...) Второй залп был удачнее первого. Три пули попали прямо в сердце Баба и несколько пуль в грудь ученика его. Они были мертвы (с. 62).

Отметим, что дополнительным доказательством работы Хлебникова с книгой Атрпета является указанный выше год рождения Баба — 1819-й. Эта датировка отличается от общепринятой — 1820-й, на которую опирается сам Хлебников в процитированном выше фрагменте о Бабе из «Досок судьбы». Кроме того, ни в какой другой из просмотренных нами — и потенциально доступных поэту — работ о бабидах<sup>73</sup> эти ошибочные сведения не повторяются.

после смерт(и) Баба его остан(ки) были увез(ены) Сулейм(аном)  
(ханом) в Акру (1)

его слуга Садых сдел(ал) (нрзб.) вещь (2)

избра(л) наследн(иком) Гуссейна-Али (3)

Брат Гусейна Эзели женил(ся) на вдове Баба<sup>74</sup> (4)

*Атрпет:*

(1) На третий день придворный Гаджи Мирза Сулейман хан уложил в ящик останки Баба, его ученика и увез их.

Долго путешествовали эти останки по разным городам Ирана и наконец были похоронены в Акре, на склоне горы Кармель (с. 64).

<sup>73</sup> Кроме книги Атрпета и работ, упомянутых в примеч. 52 и 58, были просмотрены: крымский 1913; Батюшков 1897; HUART 1889.

<sup>74</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 10 об.

(2) Слуга Баба, по имени Садых, родом татарин из Искуи, в отместку за своего замученного господина покушался, хотя и неудачно, на убийство Шаха Наср эд-Дина в 1852 г., когда обнаружилось, что преступник бабит, то начались новые жестокие гонения на них (с. 72—73)<sup>75</sup>.

(3) Баб еще до своей смерти распорядился назначить Мирзу Гусейна своим наследником, переслав ему свое литературное наследие в двух сундуках, через своих двух учеников, которые специально для исполнения этого поручения отреклись от Баба (с. 84).

(4) Опыяненный этими честолюбивыми замыслами, Эзели (брат Беха-Улла, см. о нем далее. — Х. Б., А. П.) женился на вдове Баба. Поступок его очень огорчил брата... (с. 83).

Отдельный фрагмент, к сожалению, плохо читаемый, посвящен Гурриэт эль-Айн:

Захрэ Хануме (1)  
 ее учит(ель) д(ал) ей н(азвание)  
 Тахире — муд(рость), из(обилие) (2)  
 Гур(риэт) (2 сл. нрзб.)  
 отца с (нрзб.) дочери  
 в (нрзб.) от(ец) го(рько)  
 упрекает дочь за то, что он(а) (с)дел(алась)  
 близкой пророка  
 (2 сл. нрзб.)  
 Я умыл (3 сл. нрзб.)  
 (3 сл. нрзб.) чело(век) называл себя Мехди  
 и на са(мом) де(ле) (нрзб.) был (нрзб.) ч(еловеку?)  
 (3 сл. нрзб.)  
 бож(ественный) (нрзб.) как и все (нрзб.)<sup>76</sup> (3)

*Атрпет:*

(1) Одной из замечательных последовательниц муджтеида Гаджи Сеида Кязима Рештского была его ученица Захре Ханума, прозванная «(Х)урет-уль-Эйн» (свет ока), за ее талант, красноречие и острый ум (с. 67).

(2) В ответ на свое послание она получила от Баба письмо, где Пророк величал ее титулом Тахире (обилие) (с. 69).

<sup>75</sup> Ср. помету Хлебникова: «выстрел Сады(ха) вызвал усилен(ные) гонения на...» (л. 11).

<sup>76</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 11.

(3) Отец Тахире был сильно раздражен действиями дочери, а потому постоянно твердил ей:

— Неужели ты так поглупела, что с твоим ясным умом и совершенствами позволяешь себе быть обманутой каким-то невеждой и верить его бредням о сверхъестественной силе, о Мехти. Я не могу объяснить иначе как твоей слепотой. Ты утратила способность разобирать, где правда, где ложь... (с. 70).

Выше был процитирован фрагмент из «Досок судьбы», где Хлебников сопоставляет мученичество бабидской проповедницы, которая «затягивала на своей шее веревку», с новозаветной Магдалиной. Если в образах смерти Гурриэт эль-Айн на костре он опирался на статью А. Крымского, то в данном случае его источником оказалась та же книга Атрпета:

В дни гонения на бабитов, по особому указу шаха, были посланы палачи задушить Тахире. Когда она узнала об этом, сама спокойно сделала петлю из веревки, накинула на свою шею и приказала палачам, стоявшим в коридоре, тянуть концы веревки, пока не упала бездыханной (с. 76—77).

Вполне вероятно, что на поэта подействовал также помещенный в книге рисунок сцены казни Тахире (рис. 3).

Однако особое внимание при чтении книги Атрпета Хлебников уделил личности и идеям преемника Баба, Беха-Уллы, основателя бехаистской религии, к началу XX в. прочно обосновавшейся в разных странах, в том числе и в России<sup>77</sup>:

Беха(-улла) родился 30 окт(ября) 1817 2 мухаррема 1233 геджры (1) сделавшись законным наследником Баба он развил его учение и изложил в ряде книг  
Если Баб был подобным Христу  
мучен(иком) пророк(ом)  
пылающим светочем своей жизнью освятив(шим) книгу новой истины  
то Беха был мыслителем ученым, нап(инающим) (нрзб.) че(рты) Крапот(кина) (или) Толстого (2)

<sup>77</sup> В связи с этим см.: булановский 1913; БАГА-УЛЛАХ 1910; современную монографию БАЗИЛЕНКО 1994.



*Рис. 3. В. Хлебников. Казнь Мирзы Баба  
(перерисовка из книги Атрпета «Бабизм и бехаизм». Тифлис, 1910)  
Публикуется впервые*

«лучше быть убитым, чем убить» говорил он (3)  
Баяны Баба он дополн(ил) своим(и) Лох(ами) (4)  
(3 сл. нрзб.)

Настоящее его имя Гуссейн-Али

но он назвал себя Беха-улах или свет Божий (5)

Упорный враг всех вообще правительств и закамел(ых)  
ду(шевных) ис(поведей?)

он учил, что все народы ветки одного дерева, котор(ое) скоро осо-  
знает свои (6)



он говорил будет время, когда опустеют престолы и никто не пожелает занять их (7)

Это проро(чество) его испол(нилось?) (8)

Любовь ко всем, отказ от (личных) б(лаг) (9)

У Беха есть мн(ого) послед(ователей) в Англ(ии) и Амер(ике)

в про(шлом) году (4 сл. нрзб.) в А(нглию) (10)

первы(м) апостол(ом) Беха в Англии был Эдвард Броун<sup>78</sup> (11)

*Атриет:*

(1) Родился Беха (Гусеин Али) в 1233 геджры 2 мухаррем (30 окт. 1817 г.) (с. 97).

(2) Он привел в порядок все учение Баба, создал чистую, стройную, строго нравственную религию и сделал ее понятною простому народу (с. 87).

(3) Бабиты не могут ни вооружаться, ни сопротивляться злу, они не имеют права даже обороняться, «лучше быть убитым, чем убить» — гласит «Лох» Беха (с. 93).

(4) Подобно Бабу, Беха был также плодовитым писателем. Названия его произведений доходят до 300 и большую часть (так!) написаны в заточении (с. 97).

(5) «Я тот „Беха-Уллах“ (Свет божества), о котором предсказывал Баб в книге „Бехаи“ (Свет)». (...) Таким образом, Гусеин Али объявил себя Беха-Уллах, т. е. светом Божиим... (с. 91).

(6) «Самая глубокая тайна древа познания заключается в том, что вы и все народы мира суть плоды одного и того же дерева и листья одной и той же ветви» (с. 101).

(7) «Будет время, когда опустеют все царские троны и никто не польстится занять их» (с. 102).

(8) В точности исполнилось предсказание Беха, воцарилось народное правление с «меджлисом» и «энджуменами», рухнул трон Мамеда-Али шаха, похоронив под собой не только шаха, отрекшегося от своего престола в пользу малолетнего сына своего, но и его верных слуг... (с. 140).

(9) «Что приятное хочется иметь себе, то же, даже еще лучшее, пожелайте другим! Это есть заповедь Бога, если вы поймете ее».

«Оставьте все ваши личные интересы и идите туда, где есть лишь общи» (с. 102).

---

<sup>78</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 10 об. Имеется в виду Э. Г. Броун (Edward Granville Browne, 1862—1926) — крупный английский иранист, автор фундаментального труда по истории персидской литературы, основатель научного изучения бабидского движения.

Во имя идей Баба, Гусеин Али требовал любить своих врагов, даже палачей и тиранов, и действовать на них своей беспредельной кротостью, терпением и благородством (с. 87).

Следуя примеру Баба, Беха-Уллах проповедует любовь, равенство и братство без различия национальностей.

Одн(ой) из самых возвышенных идей Беха была идея всеобщего мира, полное разоружение всех народов, непротивление злу и чист(ая) бескорыстн(ая) любовь ко всему человечеству (с. 100—101).

(10) После смерти Беха, его ревностные ученики (...) не только проникли в мусульманский Восток, но и в Европу, Америку, где довольно прочно обосновались. (...) в одних только Соединенных Штатах Америки и в самое короткое время бабитов насчитывают десятками тысяч (с. 137).

(11) В Акре очень немногие из иностранцев могли его видеть, а у себя он принял только одного англичанина доктора Эдварда Бровна<sup>79</sup> (так! — Х. Б., А. П.), который и познакомил английскую публику с проповедями и идеями Беха (с. 111).

Еще одна запись Хлебникова на эту тему:

он (Беха-Улла. — Х. Б., А. П.) призывал ученых всего мира избрести один язык, чтобы (нрзб.) народы всех (нрзб.) перестали быть немymi по отношению друг к другу (...)

(...) разоружение народов, всемирная [федерация] союз народов мы видим

Бех знает, говорит от духовно(го) обра(зования?) к человечеству (1)

Он запр(етил) читат(ь) дух(овные) (нрзб.) пра(вила), но звал изучать ес(тест)вен(ные) (науки?)<sup>80</sup>

*Апрет:*

(1) В другом месте он предлагает создать федерацию из отдельных народностей с одним главным советом от выборных всех народов, разоружить все народы, уничтожить оружия войны и казармы обратить в промышленные здания. Заключить такой союз между нациями, чтобы усмирить общими силами того дерзкого, который осмелится расстроить общий мир.

По этому поводу он пишет в своем произведении «Алемин» (всеобщее):

<sup>79</sup> Речь идет о Э. Брауне — см. примеч. 78.

<sup>80</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 11.

«Ученые всех народов, создайте один общий язык, чтоб на этом языке говорило, понимало и писало все человечество, или выберите один какой-нибудь язык из существующих!» (с. 106—107).

В известных нам законченных произведениях Хлебникова Беха-Улла не появляется как отдельный персонаж. Однако не приходится сомневаться, что идеи религиозного реформатора, столь созвучные хлебниковским концепциям Правительства Председателей земного шара и «звездного языка», должны были привлечь особое внимание поэта<sup>81</sup>.

Свидетельства об интересе Хлебникова к учениям Баба и Беха-Уллы не исчерпываются материалами на листах тетради в РГАЛИ. В архиве Абиха находится небольшая нотная тетрадь со значительным количеством выписок из книги Атрпета «Бабизм и бехаизм». Кроме приведенной выше записи «о берегу Персии» и рисунка, изображающего его казнь, имеются и другие перерисовки портретов (например, Мирзы Баба) из этой же книги. Однако обо всем этом — в следующей нашей работе.

### Литература

- БАГА-УЛЛАХ 1910 — Бага-Уллах, его жизнь и деятельность / Под ред. А. П. Ковалева. Ростов н/Д, 1910.
- БАЗИЛЕНКО 1994 — *Базиленко И. В.* Бахаизм: история вероучения (середина XIX — начало XX в.). М., 1994.
- БАРАН 2002 — *Баран Х.* О Хлебникове: Контексты, источники, мифы. М., 2002.
- БАРАН 2002а — *Баран Х.* Египет в творчестве Хлебникова // *Его же.* О Хлебникове: Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 124—165.
- БАРАН 2002б — *Баран Х.* Фольклорная и древнерусская тематика в записной книжке Хлебникова // *Его же.* О Хлебникове: Контексты. Источники. Мифы. М., 2002. С. 323—386.
- БАТЮШКОВ 1897 — *Батюшков Г. Д.* Бабиды. СПб., 1897.

---

<sup>81</sup> Примечательно, что в архиве Абиха сохранилась обложка оттиска ст.: *Frame J. Davidson.* Bahaim in Persia // *The Moslem World* (Bristol). 1912. Vol. 2. № 3 (July). P. 236—244. На обороте обложки М. Доброковский нарисовал пастелью портрет С. Поляковой, первой жены Абиха. Можно лишь догадываться о том, каким образом сама работа оказалась в руках Абиха: вполне возможно, что он получил ее от автора — американского миссионера, много лет проработавшего в госпитале в Реште.

- БРЕТАНИЦКИЙ 1970 — *Бретаницкий Л.* Баку. 2-е изд., доп. Л., 1970.
- БУЛАНОВСКИЙ 1913 — *Булановский М.* Бэгаиты. 2-е изд. М., 1913.
- ГЕНИС 2000 — *Генис В.* Красная Персия. Большевики в Гиляне. 1920—1921: Документальная хроника. М., 2000.
- ДАДАШЕВ, УСЕЙНОВ 1946 — *Дадашев С., Усейнов М.* Архитектурные памятники Баку. М., 1946.
- ИВАНОВ 1939 — *Иванов М. С.* Бабидские восстания в Иране (1848—1852). М.; Л., 1939.
- ИСАЕВА 2000 — *Исаева Л. Х.* Моделирующая функция восточных имен собственных в стихах В. Хлебникова об Иране // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий: VII Международные Хлебниковские чтения 7—9 сентября 2000 г.: Научные доклады. Статьи. Тезисы. Астрахань, 2000. С. 51—57.
- ИСТОЧНИКОВ 1897 — *Источников М. К.* Мнимая зависимость библейского вероучения от религии Зороастра. Казань, 1897.
- КАЗЕМ-БЕК 1865 — *Казем-Бек М.* Баб и бабиды: Религиозно-политические смуты в Персии в 1844—1852 гг. СПб., 1865.
- КАТАНЯН 1999 — *Катанян В. А.* Распечатанная бутылка. Н. Новгород, 1999. [В книгу включены также воспоминания Г. Д. Катанян «Азорские острова».]
- КРЫМСКИЙ 1911 — *Крымский А.* Бабизм // Новый энциклопедический словарь. Т. 4: Аскания — Балюз. СПб., 1911.
- КРЫМСКИЙ 1913 — *Крымский А. Е.* Общий исторический очерк бабизма и литературы о нем // Древности восточные. Т. 4. М., 1913. С. 79—91.
- МАРКОВ А. 1994 — *Марков А.* Петр Первый и Астрахань. Астрахань, 1994.
- МАРКОВ В. 1994 — *Марков В.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994.
- МЕЙЛАХ 1999 — *Мейлах М.* «Турчанка обморока»: Пример ирано-славянской грамматической интерференции в поэтическом языке Хлебникова // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 843—951.
- ПАРНИС 1967 — *Парнис А. Е.* Хлебников в революционном Гиляне (новые материалы) // Народы Азии и Африки. 1967. № 5. С. 156—164, 225.
- ПАРНИС 1980 — *Парнис А. В.* Хлебников — сотрудник «Красного воина» // Литературное обозрение. 1980. № 2. С. 105—112.
- ПАРНИС 1985 — «Пророческая душа»: В. Хлебников в воспоминаниях современников / Вступит. ст. Д. Самойлова и А. Парниса; Публ. и коммент. А. Е. Парниса // Литературное обозрение. 1985. № 12. С. 93—104.
- ПЕРСИЦ 1999 — *Персиц М. А.* Застенчивая интервенция: О советском вторжении в Иран и Бухару в 1920—1921 гг. М., 1999.
- ПЕРЦОВА 1996 — *Перцова Н. Н.* О ненаписанном романе Хлебникова // Язык как творчество. М., 1996. С. 88—104.

- САМОРОДОВА 1972 — *Самородова О.* Поэт на Кавказе / Вступит. ст. Н. Степанова; Примеч. А. Е. Парниса и Н. Л. Степанова // Звезда. 1972. № 6. С. 183—194.
- СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ 2000 — *Святополк-Мирский Д. П.* Хлебников (†1922) // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911—1998 / Сост. Вяч. Вс. Иванов, З. С. Паперный, А. Е. Парнис; Под общ. ред. А. Е. Парниса. М., 2000. С. 224—226.
- ТАРТАКОВСКИЙ 1987 — *Тартаковский П. И.* Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова. 1900—1910-е годы. Ташкент, 1987.
- ТАРТАКОВСКИЙ 1992 — *Тартаковский П. И.* Поэзия Хлебникова и Восток. 1917—1922 годы. Ташкент, 1992.
- УМАНЕЦ 1904 — *Уманец С.* Современный бабизм: (Раскол в магометанстве). Тифлис, 1904.
- ХЛЕБНИКОВ 1918a — *Б/п.* [Хлебников В.] Вниманию т(оварищей) авторов // Красный воин (Астрахань). 1918. № 31. 16 октября.
- ХЛЕБНИКОВ 1918б — *Хлебников В.* Октябрь на Неве // Красный воин (Астрахань). 1918. № 49. 6 ноября.
- ХЛЕБНИКОВ 1919 — *Б/п.* [Хлебников В.] Освобожденная женщина. Черный Яр // Красный воин (Астрахань). 1919. № 37 (141). 18 февраля.
- ХЛЕБНИКОВ 1929 — *Неизданный Хлебников.* Вып. XII. М., 1929.
- ХЛЕБНИКОВ 1928—1933 — *Собрание произведений Велимира Хлебникова.* Т. 1—5 / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., 1928—1933.
- ХЛЕБНИКОВ 1940 — *Хлебников В.* Неизданные произведения / Ред. и коммент. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940.
- ХЛЕБНИКОВ 1972 — *Хлебников В. В.* Собрание сочинений. Т. 1—4 / Hrsg. V. Markov. München, 1972. (Slavische Propyläen. Bd 37).
- ХЛЕБНИКОВ 1986 — *Хлебников В.* Творения / Общ. ред. и вступит. ст. М. Я. Полякова; Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986.
- ХЛЕБНИКОВ 1990 — *Хлебников В.* Неизданное // Поэтический мир В. Хлебникова. Волгоград, 1990.
- ХЛЕБНИКОВ 2000 — *Хлебников В.* Доски судьбы / Реконстр. текста, сост., коммент., очерк В. В. Бабкова. М., 2000.
- ХЛЕБНИКОВ 2001a — *Хлебников В.* Поэзия. Драматические произведения. Проза. Публицистика / Вступит. ст. Ю. Н. Тынянова; Сост. и коммент. А. Е. Парниса. М., 2001.
- ХЛЕБНИКОВ 2001б — *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Стихотворения 1917—1922 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова; Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арэнзона и Р. В. Дуганова. М., 2001.

- AMANAT 1989 — *Amanat A.* Resurrection and Renewal: The Making of the Babi Movement in Iran, 1844—1850. Ithaca; London, 1989.
- CHAQUERI 1995 — *Chaqueri C.* The Soviet Socialist Republic of Iran, 1920—1921. Pittsburgh; London, 1995.
- GOBINEAU 1900 — *Gobineau, comte J.-A. de.* Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale. Paris, 1900.
- HUART 1889 — *Huart C.* La religion de Bab, réformateur persan du XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, 1889.
- MIRSKY 1975 — *Mirsky S.* Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. München: Verlag Otto Sagner, 1975. (Slavistische Beiträge, Bd 85).
- SOLIVETTI 1987 — *Solivetti C.* V. Chlebnikov, derviscio alla russa // L'esotismo nelle letterature moderne / A cura di Eiemire Zolla. Napoli, 1987. P. 76—102.
- VROON 1980 — *Vroon R.* Velimir Khlebnikov's «Razin: Two Trinities»: A Reconstruction // *Slavic Review*. 1980. Vol. 39. P. 70—84.
- VROON 2001 — *Vroon R.* Qurrat al-'Ayn and the Image of Asia in Velimir Chlebnikov's Post-Revolutionary *Oeuvre* // *Russian Literature (Amsterdam)*. 2001. Vol. 50. № 3. P. 335—361.

*А. Е. Парнис*

**«Евразийские» контексты Хлебникова:  
от «калмыцкого мифа»  
к мифу о «единой Азии» (1)\***

**I**

К мифологическим сюжетам и мотивам в творчестве Хлебникова, к выявлению мифологического слоя в его текстах, а также к анализу различных религиозных верований и ритуалов преимущественно народов Востока неоднократно обращались исследователи. Между тем необходимо установить и верно интерпретировать истоки «азиатского» мировидения Хлебникова. Эта тема фактически, как нам кажется, еще не поднималась в трудах исследователей. Впервые она была затронута в нашей работе о «калмыцкой» родословной поэта — «Конецарство, ведь оттуда я...», напечатанной в 1976 году<sup>1</sup>.

Хлебников не был, да и не мог быть участником или как-нибудь связанным с движением евразийцев, которое возникло в 1920—1921 гг. за рубежом<sup>2</sup>. Однако не исключено, что весной 1922 г. поэт все-таки сумел познакомиться с идеологией этого движения по книге Н. С. Трубецкого «Европа и человечество» (София, 1920), которую Р. О. Якобсон в письме из Праги к О. М. Брику от 25 января

---

\* Вторая часть этой статьи «К дешифровке мифологемы Ассу» будет опубликована в очередном номере журнала «Russian Literature» (см. примеч. 72). Приношу сердечную благодарность за высказанные во время работы над статьей замечания и консультации Х. Барану, М. Л. Гаспарову и С. Ю. Неклюдову, а также Герту Имансе, куратору Фонда Харджиева-Чаги в Стеделийк музее (Амстердам), за разрешение работать с материалами архива.

<sup>1</sup> ПАРНИС 1976. В этой работе нам удалось уточнить место рождения Хлебникова, а также рассказать о детских годах будущего поэта, проведенных в Калмыцкой степи (об этом см. далее).

<sup>2</sup> В связи с этим см. тезисы доклада ВЕСТСТЕЙН 2000.

1921 г. назвал «превосходной книгой» и которую собирался прислать адресату и, вероятно, прислал<sup>3</sup>.

«Евразийские» идеи и проблематика, характерные для всего творчества Хлебникова, были реализованы преимущественно в его поздних «больших» произведениях — прежде всего в поэмах «Ладомир» (1920), «Война в мышеловке», «Азы из узы» (обе: 1919—1922), «Тиран без Тэ» (1922) и в «сверхповести» «Зангези» (1922), а также в персидском цикле (1921—1922). В последней программной вещи «Зангези» он писал о пророчествах философа В. С. Соловьева:

Чем Куликово было татарам,  
Тем грозный Мукден был для русских.  
В очках ученого пророка  
Его видал за письменным столом  
Владимир Соловьев.

(Творения: 493)

«Евразийскую» концепцию Хлебников разрабатывал также в теоретических работах — в статьях и манифестах, написанных в разные периоды, задолго до формального создания евразийства как политического и культурного движения.

<sup>3</sup> Р. О. Якобсон в указанном письме О. М. Брику сообщал: «Посылаю Вам книгу о Хлебникове, надеюсь, что за ней последуют еще несколько. Хотел Вам послать несколько европейских новинок (чужестранных и эмигрантских), но в вализе нет места. Пошлю при первой возможности, между прочим, превосходную книгу молодого Трубецкого „Европа и человечество“, за которую его (sic!) белые газеты обвиняют в большевизме» (Валюженич 1993: 100—101). Книга Н. С. Трубецкого «Европа и человечество» и первый сборник евразийцев «Исход к Востоку» (София, 1921) имели хождение в Москве, в 1922 г. экземпляры этих книг попали в Румянцевский музей. Н. С. Трубецкой в письме к Ф. А. Петровскому от 1921/1922 г. писал: «Очень радует меня, что моя книга находит читателя в России. (...) Мы вместе с ними только что выпустили сборник статей „Исход к Востоку“, который, вероятно, скоро дойдет и до Румянцевского Музея» (см. подробнее об этом: ТОМАН 1994: 17—18). В начале 1922 г. Хлебников постоянно бывал у О. М. Брика и Маяковского в Водопьяном переулке. От Брика поэт получил упомянутое в письме Р. О. Якобсона монографическое исследование о его творчестве «Новейшая русская поэзия. набросок первый». По письмам Якобсона к Брику из Праги Хлебников узнавал о новых направлениях в искусстве и науке. Например, тогда же из писем Якобсона и его ст. «Письма с Запада. Дада», присланной для журнала «Вестник театра» (1921, № 82), он впервые узнал о дадаизме (см. об этом в нашей републикации указанной ст.: ЯКОБСОН 1987: 430—439).



В своих творческих исканиях русский авангард 10-х гг. (не только литературный, но художественный и музыкальный) был преимущественно ориентирован на Запад. Художница Н. С. Гончарова, работавшая с М. Ф. Ларионовым теорию лучизма, заявляла о своем «паломничестве на Восток» в предисловии-манифесте, открывающем каталог ее выставки 1913 г. в Москве:

Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств, к Востоку. (...) Я заново открываю путь на Восток, и по этому пути, уверена, за мной пойдут многие<sup>4</sup>.

Русские авангардисты (поэт и драматург И. Зданевич и художник М. Ле-Дантю) открыли в 1912 г. в Тифлисе и впервые экспонировали 24 марта 1913 г. в Москве на выставке группы М. Ларионова «Мишень» четыре работы грузинского художника-самоучки Нико Пиросманашвили<sup>5</sup>. С этой выставки началась мировая известность великого грузинского примитивиста.

Маяковский в одной из ранних статей «Как бы Москве не остаться без художников» (1914) в обращении к художникам-новаторам декларативно заявлял, отождествляя «русское» с «восточным»:

Боритесь за создание новой свободной академии, выйдя из которой могли бы диктовать одряхлевшему Западу русскую волю, дерзкую волю Востока!<sup>6</sup>

Единомышленник Хлебникова композитор-футурист А. С. Лурье (1891—1966) в эмиграции (после 1922 г.) стал активным участником евразийского движения как теоретик и критик. Еще находясь в России, он в январе 1914 г. вместе с поэтом Б. К. Лившицем и художником Г. Б. Якуловым выпустил манифест «Мы и Запад» на трех языках — русском, французском и итальянском, а Г. Аполлинер сразу же перепечатал его в «Mercure de France»<sup>7</sup>. В 1917 г. Лурье написал

<sup>4</sup> См. об этом в предисловии Н. С. Гончаровой, написанном вместе с И. М. Зданевичем, в каталоге: ГОНЧАРОВА 1913: 1.

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: ПАРНИС 2000.

<sup>6</sup> МАЯКОВСКИЙ 1955: 337.

<sup>7</sup> Единственный экземпляр листовки-складня с манифестом «Мы и Запад» на трех языках удалось разыскать в библиотеке РНБ (Санкт-Петербург). См. также: Mercure de France. 1914. CVIII, 16 avril. P. 882—883.

музыку к пьесе Хлебникова «Ошибка смерти», и тогда же была сделана попытка постановки этой пьесы<sup>8</sup> (музыка не была напечатана; недавно удалось найти ее рукопись, и она ждет своей публикации). Хлебников включил Лурье в члены своего утопического общества «Председатели земного шара» (1917) и упоминал его в воспоминаниях «Октябрь на Неве» (1918)<sup>9</sup>. В 1917 г., через три года после создания манифеста «Мы и Запад», Лурье выступил в Баку перед «юношами — артистами Кавказа» и вспоминал об этой «евразийской» акции:

Органичность русского искусства в его тяготении к Азии и Востоку — пламенный отказ от тлетворности изжитого Запада (не в территориальном смысле, но в плане духа). Эти положения, впервые в период нового искусства остро поставленные в нашей декларации в январе 1914 года, накануне мировой войны, вновь, совсем еще недавно, нашли отклик в письме японцев к юношам русской земли и в прелестном ответе японцам поэта Хлебникова... (...) Вопрос о самоопределении русского искусства в аспекте Азии — стал самодовлеющим утверждением — магическим кристаллом большинства наших молодых артистов и выражен ими в их творениях. (В пластике, звуке и слове...)<sup>10</sup>

Примечательно, что двое видных евразийцев обратились к творчеству Хлебникова — критик и литературовед Д. П. Святополк-

А. Лурье в написанных по нашей просьбе мемуарах «Наш марш» вспоминал: «Но и через полвека я по-прежнему готов поставить подпись под манифестом, который был составлен в январе 1914 года Якуловым, Лившицем и мною. Я подписываюсь под ним полностью, кроме одной фразы. (...) Достижения замечательных артистов Запада в лице Пикассо, Модильяни, Матисса, Дебюсси, Равеля, Рильке, Йейтса в его расцвете и, конечно, Джойса, были нами незаслуженно обойдены, и пусть будет забыта эта дерзость молодых скифов, преданных своей Азии» (Лурье 1969: 127—142). О Лурье как евразийце см. в ст. вишневецкий 2000: 181—201.

<sup>8</sup> См. в мемуарном очерке Н. Н. Пунина «В дни Красного Октября»: «Мы (Лурье и я) пришли просить у Луначарского Эрмитажный театр для постановки „Ошибки смерти“ Хлебникова» (Жизнь искусства. 1921. № 816. 8 ноября).

<sup>9</sup> См. список Председателей земного шара в листовке «Временник. 3» (Пг., 1917), а также в воспоминаниях Хлебникова «Октябрь на Неве» (Творения: 544—546). В этих списках есть имена представителей народов Азии.

<sup>10</sup> См. ЛУРЬЕ 1919: 3—4.

Мирский и востоковед В. П. Никитин<sup>11</sup>. Д. П. Святополк-Мирский предельно точно определил в одной из своих статей (1929) «евразийское» происхождение двух «главных» тем позднего Хлебникова — «разрушительной и созидательной», непосредственно связанных с именами Степана Разина и Н. И. Лобачевского:

Характерно именно это сочетание — оба для Хлебникова были прежде всего волжане; Волгу, Астрахань, Каспийское море, степь, Россию, Туран и Сибирь — Хлебников чувствовал глубоко и любил страстно, — географически он был прирожденным евразийцем; добавим еще, что он упорно избегал европейских слов и охотно пользовался восточными<sup>12</sup>.

Поэтому Хлебникова, очевидно, следует считать одним из протагонистов (наравне с Андреем Белым)<sup>13</sup> «евразийской» теории XX в. еще до создания «евразийства» как движения. Он был не только ее непосредственным предшественником и адептом, но прежде всего был связан с ней генетически — по своему «калмыцкому» происхождению. Из круга «евразийских» идей Хлебникова интересовали как историко-культурные, так и, шире, политические аспекты взаимоотношений Востока и Запада.

«Азийская» или «восточная» тематика Хлебникова, характерная для всего его творчества, была также непосредственно связана с «евразийской» концепцией, выработанной и сформулированной им еще в ранний неославянофильский период, однако носила в это время определенный националистический характер. Впоследствии она была трансформирована в интернациональную идею «единой Азии», к которой поэт обратился в ряде произведений последнего периода.

---

<sup>11</sup> Критик Д. П. Святополк-Мирский внимательно следил за творчеством Хлебникова и написал о нем три ст., первые две — «Хлебников († 1922)» и «Хлебников» — написаны в евразийском ключе и напечатаны в евразийских изданиях «Версты» и «Евразия»: святополк-мирский 2000. См. также работу французского ираниста В. П. Никитина «Русский дервиш (в Персии)» (никитин 1955).

<sup>12</sup> святополк-мирский 1929: 6. Ср. ошибочное утверждение профессора В. П. Григорьева: «Насколько могу судить, никто из евразийцев не видел в Хлебникове „предвозвестника“ каких-либо из дорогих им идей. Не только с их точки зрения он — не политик, а в лучшем случае „утопист“» (Григорьев 2000а: 141).

<sup>13</sup> См. об этом в работе: топоров 2000.

## II

Калмыцкая тема в творчестве Хлебникова почти не разрабатывалась исследователями. Она до сих пор фактически остается *terra incognita*, хотя первые шаги в этой области были сделаны К. Ерымовским, Г. Глининым, Ю. Чуйковым и автором этих строк<sup>14</sup>. Почти ничего не известно о ранних детских годах будущего поэта, проведенных им с родителями в Калмыцкой степи. Отец поэта В. А. Хлебников (1857—1934) был попечителем Малодербетовского улуса Черноярского уезда Астраханской губернии (1885—1891). Калмыцкий период Хлебникова, «первые годы ученичества на далекой Волге» по его определению (Творения: 543), сестра поэта художница Вера назвала «счастливой порой жизни»<sup>15</sup>.

Хлебников мифологизировал место своего рождения и загадочно называл себя «сыном Азии» (НП: 472), или с характерным для него эпитетом — «сыном *гордой* Азии» (Творения: 589). В автобиографических заметках и анкетах он зашифровал название места своего рождения. Он называл его то «станом монгольских исповедующих Будду кочевников» или «Ханской ставкой», то обобщенным наименованием — Астраханские степи, то «морской окраиной России вблизи устья Волги» (Творения: 641—644). Многие годы (до начала 70-х) существовала версия, что поэт родился в селе Тундутово Черноярского уезда Астраханской губернии (СП, I: 7). Первые биографы Хлебникова Н. Л. Степанов и Н. И. Харджиев основывались на данных копии метрического свидетельства и на выписке из него<sup>16</sup>, а

<sup>14</sup> Ерымовский 1969. Примечательно, что К. Ерымовский в очерке «Певец Лебедии» не ставил под сомнение место рождения Хлебникова, а по-прежнему продолжал считать, что будущий поэт родился в селе Тундутово Черноярского уезда. См.: глинин 1989, а также гл. «Калмыцкая степь» в кн.: чуйков 1996: 95—97. О нашей ст. см. примеч. 1.

<sup>15</sup> Из неизданных записей В. В. Хлебниковой.

<sup>16</sup> Н. Л. Степанов в первом биографическом очерке о Хлебникове (СП, I: 7) и в других своих ст. полагал, что место рождения поэта — село Тундутово. Однако в монографии (Степанов 1975: 7—8) он говорит об этом осторожнее, приведя лишь свидетельства самого поэта. В сноске от редакции (монография Степанова выходила уже после смерти автора) была указана наша ст. о другом месте рождения Хлебникова (Парнис 1974). Н. И. Харджиев в своих первых ст. о Хлебникове (например, в публикации, подготовленной совместно с Т. Грицем в ж. «30 дней». 1935. № 7. С. 65), а также в ст., написанных в 70-х годах, продолжал считать, что глава будетлян родился в селе Тундутово (см. об этом далее).

некоторые расхождения в автобиографиях поэта и в документальных данных не вызывали у них никаких сомнений.

Чтобы развязать этот запутанный узел и разобраться в разночтениях, в 1971 г. я поехал на родину поэта — в Калмыкию. Впоследствии, основываясь на собранных во время поездки материалах, хотя ни в Тундутове (тогда — Городовиково), ни в Малых Дербетах (села с таким названием в конце XIX в. в Калмыкии не было) никто не слышал о фамилии Хлебниковых, проживавших здесь в конце XIX в., и тщательно проанализировав и сопоставив выявленные материалы с документами, обнаруженными в архивах и в печатных источниках, я смог установить подлинное место рождения Хлебникова — это главная или зимняя ставка Малодербетовского улуса (из нее впоследствии выросло нынешнее село Малые Дербеты). Более того, во время поездки в 1971 г. мне удалось найти и определить дом, в котором родился будущий поэт и который простоял более ста лет, но уже после моего отъезда он, к сожалению, неожиданным образом сгорел. Я подробно рассказал об этой поездке в статье «Конецарство, ведь оттуда я...»<sup>17</sup>. И этот новый факт был введен в научный оборот и в основные справочные издания и энциклопедии: Краткую литературную энциклопедию (Т. 8: 293; новое место рождения дано в виде гипотезы) и Большую советскую энциклопедию (М., 1978. Т. 28).

Однако до сих пор исследователи и биографы поэта не могут идентифицировать подлинное место рождения Хлебникова и соотнести его с названием «Ханская ставка». Они не могут понять, как согласуются между собой Тундутово, Малые Дербеты и Ханская ставка, они путают Ханскую ставку с зимней (= главной) ставкой Малодербетовского улуса, поэтому я снова вынужден вернуться к этому вопросу.

В биографической справке о Хлебникове, написанной в 70-х гг. М. А. Рашковской и предваряющей опись личного фонда В. В. Хлебникова (Ф. 527), находящегося в РГАЛИ, слова «родился {...} в селе Тундутово Астраханской губернии» зачеркнуты и помечены звездочкой (\*), а внизу дана сноска, написанная, вероятно, той же М. А. Рашковской:

Хлебников родился в зимней ставке Малодербетовского улуса (ныне село Малые Дербеты). См. статью А. Е. Парниса «Родина по-

---

<sup>17</sup> См. примеч. 1.

эта» (газ. «Советская Калмыкия», 19.III.74 г., и 8 т. К(раткой) Л(итературной) Э(нциклопедии))<sup>18</sup>.

Рядом с этими словами в конце 70-х гг. была сделана приписка рукой Н. И. Харджиева: «(об этом многократно писал сам Хлебников)». Затем зачеркнув в тексте предисловия Рашковской фразу о Тундутове, он сверху приписал: «...в Астраханской степи (в Малодербетовском улусе)»<sup>19</sup>.

Однако это не совсем так, и здесь необходимо внести определенные коррективы. Как упоминалось, в томе «Неизданные произведения» В. Хлебникова (1940), подготовленном Н. И. Харджиевым и Т. С. Грицем, была напечатана «Автобиографическая заметка» (1914), в которой поэт так назвал свое место рождения: «родился (...) в стане монгольских исповедующих Будду кочевников — имя „Ханская ставка“, в степи...» (НП: 352). В комментариях к автобиографии не разъяснено это наименование, а также не отмечено, почему в биографии Хлебникова, написанной Н. Л. Степановым и опубликованной в 1928 г. в первом томе СП, т. е. при жизни родителей поэта, указано другое место его рождения — село Тундутово. Более того, Н. И. Харджиев в статье о Хлебникове, написанной в начале 70-х гг. для восьмого тома Краткой литературной энциклопедии, продолжал указывать прежнее место рождения — Тундутово<sup>20</sup>. А в 1975 г. в сборнике «День поэзии» Н. И. Харджиев в своей публикации фрагмента из автобиографической «повести в стихах» Хлебникова «Меня окружали степь, цветы, ревушие верблюды...», посвященной детству поэта (см. ниже), почему-то вообще не указал точного названия места рождения Хлебникова и написал неопределенно — Калмыцкая степь, Малодербетовский улус<sup>21</sup>.

Другие исследователи (Р. В. Дуганов, В. В. Бабков), а также калмыцкий поэт Д. Н. Кугультинов считали и продолжают считать, что

---

<sup>18</sup> РГАЛИ. Ф. 527 (предисловие М. А. Рашковской к описи, с. 2).

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Ст. Н. И. Харджиева о Хлебникове была отклонена редакцией КЛЭ и заменена другой ст. — И. Б. Роднянской (т. 8, 1975), в которой названы две версии места рождения поэта — Тундутово и Малые Дербеты (без указания источника «второго» места его рождения).

<sup>21</sup> ХАРДЖИЕВ 1975: 205. Харджиев ошибочно указал, что будущий поэт в детстве жил с родителями в Калмыцкой степи восемь лет. В действительности Хлебниковы в Малодербетовском улусе прожили шесть лет, с 1885 по 1891 г., и летом 1891 г. переехали в село Подлужное Ровенского уезда.

место рождения Хлебникова называлось Ханская ставка Малодербетовского улуса<sup>22</sup>. Между тем в Калмыцкой степи в конце XIX в. не было села или поселка с названием Ханская ставка (известен только один поселок, носящий такое наименование, но он находится на другой стороне Волги — в Киргизской степи). Хлебников родился, как было отмечено, — в зимней или главной ставке Малодербетовского улуса, в нескольких километрах от села Тундутово, где его 1 августа 1886 г. крестили в девятимесячном возрасте в Воскресенском храме и где в метрической книге была сделана соответствующая запись (сохранилась ее копия)<sup>23</sup>. Однако в некоторых литературно-биографических словарях до сих пор местом рождения Хлебникова указывается село Тундутово<sup>24</sup>.

Вероятно, по ассоциации с Калмыцким ханством, ликвидированным после смерти последнего хана Чучея Тундутова в 1803 г. и в связи с его именем, Хлебников метафорически назвал улусную ставку — Ханской.

Но не исключено, что название Ханская ставка возникло посредством игры слов. Отвечая на вопрос анкеты С. А. Венгерова (1914) о месте рождения, Хлебников написал: «Степь Астрах. Ханская ставка» (Творения: 642), т. е. он, вероятно, расчленил, вернее, мог расчленить слово «Астраханская» на две части: «Астра+ханская» и образовать мифопоэтическое название своего места рождения. Вторая часть слова была переосмыслена Хлебниковым и превращена в старинный топоним — Ханская ставка.

Самому факту своего рождения не в русском селе Тундутово, а в «стане монгольских исповедующих Будду кочевников», как он на-

---

<sup>22</sup> См. в монографии дуганов 1990: 12, где автор приводит цитату из автобиографии Хлебникова (1914) с указанием мифопоэтического названия «Ханская ставка», но не дает подлинного названия села, где родился поэт. См. также в комментариях Р. В. Дуганова в кн.: Хлебников 1988: 249 и Крученых 1998: 210. В. В. Бабков в комментариях к «Доскам судьбы» В. Хлебникова дважды цитирует формулировки поэта из его автобиографических заметок, в которых названа «Ханская ставка», но никак не объясняет, что это — метафорическое название (Хлебников 2000: 160, 170). Д. Н. Кугультинов в предисловии к сб. В. Хлебникова «Ладомир» пишет, что Хлебников родился в Ханской ставке Малодербетовского улуса, а также упоминает дом Хлебниковых в Малых Дербетах, но не разъясняет, как соотносятся между собой эти два названия (Хлебников 1984: 5, 10).

<sup>23</sup> РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 153.

<sup>24</sup> См., например, ст. о Хлебникове А. И. Михайлова, изобилующую ошибками, в словаре РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ 1998: 519.

звал калмыцкую улусную ставку, поэт придавал особое символическое значение. Вероятно, поэтому Хлебников и называл себя «сыном Азии» или «сыном гордой Азии».

Критик Д. П. Святополк-Мирский еще в 1928 г. проницательно указал на истоки «азиатского» мировидения Хлебникова:

И кажется правильным, что его город (sic! — А. П.) была Астрахань, узел России, Турана и Ирана, самый голый и онтологический из русских городов, караван-сарай, окруженный стихиями — пустыней и водой. Астрахань — один из ключей к Хлебникову...<sup>25</sup>

«Калмыцкое» происхождение Хлебникова, его раннее детство, проведенное в Астраханской степи, позволяют не только многое понять в постоянном стремлении Хлебникова к Востоку, но и правильно оценить генезис этого тяготения.

В черновом фрагменте из упомянутой автобиографической «повести в стихах» Хлебников писал о своем детстве:

Меня окружали степь, цветы, ревучие верблюды,  
Круглообразные кибитки,  
Моря овец, чьи лица однообразно-худы,  
[Огнем крыла пестрящие простор удоды],  
Пустыни неба гордые пожитки,  
Так дни текли, за ними годы.  
Отец, далеких гроза сайгаков,  
Стяжал благодарность калмыков.  
(.....)  
Пояс казаков с узорной резьбой  
Мне говорил о серебре далеких рек,  
Порой зарницей вспыхнувший разбой, —  
Вот, что наполняло мою душу, человек<sup>26</sup>.

В незаконченной беллетризированной автобиографии «Нужно ли начинать рассказ с детства?..» Хлебников связывает свою судьбу непосредственно с исторической судьбой ойратов-калмыков, покинувших в начале XVII в. свою прародину — степи Джунгарии (Северо-Западный Китай) и обосновавшихся в Европе — в низовьях Волги, на правом берегу (см. ниже).

<sup>25</sup> СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ 2000: 129.

<sup>26</sup> ХАРДЖИЕВ 1975: 205.



Калмыцкая тема Хлебникова также непосредственно связана с монгольской темой и нижневолжскими сюжетами и мотивами. О своей «калмыцкой» родословной Хлебников упоминал в том же автобиографическом рассказе, где он отождествил «второе я» с «монгольским мальчиком»:

(...) и я подумал: но ведь это я, но в другом виде, это я — этот монгольский мальчик, задумавшийся о судьбах своего народа. А вырезанные из дерева слоны смотрели с ворот хурула. Тогда у меня было поручение достать монгольских кумиров, но я его позорно не выполнил.

(Творения: 542)

Под «монгольскими кумирами» Хлебников имел в виду вырезанные из дерева фигуры животных, которые с наружной стороны укарашали хурульные постройки и которых должно было быть шестнадцать, и одна из них — «зан-эрдни», т. е. «слон-драгоценность»<sup>27</sup>.

Здесь, несомненно, не только личные впечатления о жизни и быте калмыков, хорошо знакомых поэту с детства, но и сведения об этнографии калмыков, почерпнутые из различной научной литературы, и в частности из трудов И. А. Житецкого — «Астраханские калмыки (наблюдения и заметки)» (1892)<sup>28</sup> и «Очерки быта астраханских калмыков. Этнографические наблюдения. 1884—1886 гг.» (1893). И. А. Житецкий в 1883—1886 гг. путешествовал по Калмыцкой степи и был знаком с отцом поэта В. А. Хлебниковым, который помогал ему в сборе материалов о быте калмыков (сохранилось несколько его писем к Хлебникову-старшему). Эти книги несомненно находились в домашней библиотеке попечителя Малодербетовского улуса.

В повести «Есир» (1918—1919), построенной на синтезе европейских и восточных традиций, есть эпизод, где индус выпускает на свободу дикого лебедя, в которого «могла переселиться душа его отца» (Творения: 550).

В джайнской традиции существует учение о переселении душ, но в индийской мифологии нет обряда отпускания птиц на свободу. Скорее всего, Хлебников приписал индусу обряд, характерный для калмыков и для христианской традиции, когда в праздник Благовещения (25 марта) выпускают птиц из клеток. Контаминированный

<sup>27</sup> См. ЖИТЕЦКИЙ 1893: 46, 64.

<sup>28</sup> ЖИТЕЦКИЙ 1892.

эпизод из «Есира», вероятно, восходит к пассажиру из книги И. А. Житецкого «Очерки быта астраханских калмыков»:

Так как душа воплощается и в «адусен» — животных, то убивать их грех. (...) Напротив, полезно в видах спасения освобождать животных от смерти: муха попалась в пищу — ее нужно скорее вынуть и отпустить; вша попалась под руку — следует ее пустить на свободу; в невод попалась рыба — нужно освободить хоть часть ее и т. п. Благочестивые калмыки ежегодно покупают пойманных рыб и пускают их в воду, освобождают птиц из клеток и проч.<sup>29</sup>

Хлебников приводит в повести «Есир» еще один эпизод из быта калмыков, связанный с варением и питьем водки «арьки» (у него неточно — «бозо», т. е. молочная гуща, остающаяся в котле после того, как сварят водку), и сопровождаемый обрядом «зулук-эрггёхё» (или «зулук-э(р)кггёкё», в первоисточнике, вероятно, опечатка<sup>30</sup>). Автор повести варьирует описание этого обряда или допускает неточности: кроме того, калмык в «Есире» пьет почему-то «бозо», а не «арьку» и произносит только одну фразу при совершении обряда, а не несколько фраз, которые по традиции, как отмечено у Житецкого, должны сопровождать каждое возлияние жертвенной водки. И все же хлебниковский вариант описания обряда восходит к описанию обряда зулук-эрггёхё в указанной работе Житецкого. Это объясняется характерным для него сдвигом или «ошибкой»: поэт превратил женскую богиню времени и судьбы в ламаитском пантеоне Оконтенгри в бога пламени Окина-Тенгри, который появляется у Житецкого также в мужском роде — в виде «огненного Окин-тенгира»:

Самое питье арьки сопровождается обычно обрядовым церемониалом. Когда арька готова, женщина снимает крышку и ставит котел перед хозяином кибитки. Последний прежде всего наливает арьку в «таклын цёкцо» (жертвенную чашку) и ставит ее перед бурханами на «таклын ширэ» (жертвенный столик) или на барун-баране; а затем совершает обряд «зулук-эрггёхё», который состоит в следующем. Хозяин льет в чашку немного арьки и выливает ее в огонь очага, произнося: (...) (пусть милует нас *огненный Окин-тенгир*) (курсив наш. — А. П.); льет во второй раз арьку в чашку и мечет ее в небо, вверх со словами: (...) (пусть милуют нас все боги); третью чашку

<sup>29</sup> ЖИТЕЦКИЙ 1893: 69.

<sup>30</sup> Там же: 32.

мечет в дверь и говорит: (...) (пусть лошадь стоит в седле постоянно); (...) (пусть будет приход, а не расход; да минет всякая болезнь; да не зовут хозяина в суд); в 4-й раз льет арьку на «хапхык» (слепок из глины) со словами: (...) (пусть милует сакұсын Чингис Богдохана); наконец, пятую подает уже или почетному гостю, или же, если такого нет в кибитке, сам выпивает...<sup>31</sup>

В «Есире» есть еще несколько калмыцких и буддистских эпизодов, реалий и мотивов (упоминается мифологическая гора Сюмерула, а также первый слог главной буддистской молитвы «аум»: «ом мани патме хум!», в переводе — «драгоценность „ом“ воистину на лотосе»<sup>32</sup> и др.), которые в сложных комбинациях перемежаются с образами, мотивами и элементами других традиций и составляют единую многоплановую «славяно-восточную» структуру повести.

Сохранились черновые фрагменты или заготовки текста, озаглавленного «Ловецкий рассказ» (1918?) и написанного в старой орфографии, — они относятся, вероятно, к повести, получившей окончательное название «Есир». Приведем один фрагмент:

продажа в рабство  
 (...)
   
Калмык узнает место по вкусу почвы
   
В степи
   
(...)
   
мало воды, мало травы, много песка, много (нрзб.)
   
Нет леса, нет и камня
   
(дымные?) поселки, волны Китая
   
Он ехал в ту страну
   
белел каменный детинец

и т. д.<sup>33</sup>

Еще в 1912—1913 гг. Хлебников задумал, как он впоследствии напишет в автобиографии «Свояси», «построить общеазиатское сознание в песнях» (Творения: 36). И с этого времени, а может быть, и раньше калмыцкая тема и калмыцко-монгольский «голос» поэта бу-

<sup>31</sup> Подробнее об обряде см.: Там же: 32—33. См. главку «Обработка молока» в: ЭРЕНДЖЕНОВ: 78—79.

<sup>32</sup> Житецкий считал эту молитву «первой молитвой каждого ламаита» (Там же: 69).

<sup>33</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 32. Цит. по выписке Н. И. Харджиева из рукописей Хлебникова (Фонд Харджиева-Чаги, Стеделийк музей).

дут отчетливо и уверенно звучать в ряде его текстов. В письме к А. Е. Крученых (1912) он заявлял: «(4) Заглянуть в монгольский мир» (СП, V: 298). В своей замечательной статье «О расширении пределов русской словесности» (1913; ср. заглавие стихотворения А. Пушкина «Я видел Азии бесплодные пределы...») Хлебников ставил перед ней глобальные задачи, одна из которых звучала так:

Она (русская словесность. — А. П.) не знает персидских и монгольских веяний, хотя монголо-финны предшествовали русским в обладании землей.

(Творения: 593)

Естественно, что сам Хлебников пытался реализовать столь широкую и непростую задачу. Эта тема будет занимать в его «общеазиатской» эстетической программе вполне определенное и важное место.

Хлебников, очевидно, хорошо знал калмыцкий фольклор, и поэтому поэма «Хаджи-Тархан» (1913), посвященная Астрахани и Нижневолжскому краю, не случайно начинается с легенды о священной для калмыков горе Богдо:

Где Волга прынула стрелю  
 На хохот моря молодого,  
 Гора Богдо своей чертою  
 Темнеет взору рыболова.  
 Слово песни кочевое  
 Слуху путника расскажет:  
 Был уронен холм живой,  
 Уронил его святой, —  
 Холм, один пронзивший пажить!  
 А имя, что носит святой,  
 Давно уже краем забыто.  
 Высокий и синий, боками крутой,  
 Приют соколиного мыта!  
 Стоит он, синяя травой,  
 Над прадедов славою курган.  
 И подвиг его, и доньяне живой,  
 Пропел кочевник-мальчуган.  
 <.....>  
 Стоит верблюд, сутул и длинен,  
 Космат, с чернеющим хохлом.

Здесь люда нет, здесь край пустынен,  
Трепещут ястребы крылом.  
Темнеет степь; вдали хурул  
Чернеет темной своей кровлей,  
И город спит, и мир заснул,  
Устав разгулом и торговлей.

(Творения: 245— 246)<sup>34</sup>

Во время своего последнего пребывания в окруженной кольцом фронтов Астрахани (август 1918 — март 1919) поэт задумал издать интернациональный сборник, состоящий из сочинений местных литераторов, пишущих «на русском, калмыцком (курсив мой. — А. П.) киргизском, армянском, грузинском, персидском и татарском языках». Но эту замечательную идею реализовать не удалось (см. далее).

В текстах Хлебникова последнего периода использованы и воплощены различные этнографические, фольклорные и мифологические материалы, связанные с жизнью, бытом и культурой калмыков и других восточных и славянских народностей, проживавших в Нижнем Поволжье в далеком прошлом и в начале XX в. Они воплощены, как показано выше, не только в поэме «Хаджи-Тархан» и повести «Есир», но и в очерке «Лебедия будущего» (1918), в поэмах «Война в мышеловке» и «Азы из узы», а также в статьях и заметках, написанных в разное время. Выявить эти материалы, установить их источники и верно их идентифицировать — задача, требующая значительных усилий и отдельного исследования.

Калмыцкая тема не только является одной из составляющих «общеазиатской» программы Хлебникова и его «азиатского» мировидения, она — генетический первоисточник этой программы. Не случайно в стихотворении «Да есть реченья князь и кнезь...» (1916) Хлебников превратил детскую калмыцкую игру в альчики или в овечьи бабки («шагалцан» или «шага̇ на̇дылган» по Житецкому<sup>35</sup>), популярную также и среди русских детей, в «божественную» или космическую метафору:

Я видел: мир, играя в альчики,  
Дохнул на всех дыханьем Бога.

(НП: 270)

<sup>34</sup> Об этой калмыцкой легенде см.: СЕМЕНОВ 1901: 529.

<sup>35</sup> См.: ЭРЕНДЖЕНОВ 1990: 80— 85, а также ЖИТЕЦКИЙ 1893: 39.

Позволю себе небольшое лирическое отступление. В апреле 2002 г., через тридцать лет после первой поездки, я вместе с моим американским коллегой и другом Х. Бараном снова ездил на родину поэта в Малые Дербеты. К сожалению, на месте дома улусного попечителя, где в 1890-х годах проживали Хлебниковы и где родился будущий поэт и который был еще цел в 1971 г., осталось только пепелище. Но зато в малодербетовской школе в двух залах был открыт несколько лет назад небольшой музей Хлебникова, в котором собраны различные издания поэта последних лет. А в Элисте, у историка-краеведа И. В. Борисенко, мне удалось обнаружить старую фотографию 20-х годов, запечатлевшую дом попечителя Малодербетовского улуса, в котором родился Хлебников. Но она, к сожалению, плохого качества (на ней запечатлены три постройки попечительской усадьбы), и ее трудно идентифицировать с другой — единственной! — фотографией, на которой на фоне попечительского дома заснята вся семья Хлебниковых (1886?), в том числе и маленький Витя на коленях у няни<sup>36</sup>.

Недалеко от села Малые Дербеты, в степи, несколько лет назад был установлен первый памятник Хлебникову работы калмыцкого скульптора Степана Ботиева. Еще в 1913 г. Хлебников пророчески заявлял в одном малоизвестном стихотворении:

Про всех забудет человечество,  
Придя в будетлянские страны.  
Лишь мне за мое молодечество  
Поставят памятник странный...<sup>37</sup>

### III

Каждый приезд Хлебникова в Астрахань, находящуюся на стыке Европы и Азии и являющуюся морскими воротами на Кавказ, а также в Среднюю Азию, Персию и Индию (ср. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина), как бы провоцировал «евразийское» сознание поэта. В одном из тезисов публикуемого здесь манифеста «Индорусский союз» он не без некоторой доли иронии утверждал: «Великие мысли рождаются около великих озер» (см. ниже).

<sup>36</sup> ХЛЕБНИКОВ 1984: 8—9.

<sup>37</sup> См.: КРУЧЕННЫХ, ХЛЕБНИКОВ 1913: 14. По устному свидетельству Р. О. Якобсона (во время его последнего пребывания в Москве в 1978 г.), второе четверостишие в стихотворении «Памятник», напечатанном в указанном сб., принадлежит Хлебникову. См. также: ХЛЕБНИКОВ 1972: 379, 400.

Находясь в Астрахани, в этом своеобразном многонациональном «котле», который сам Хлебников подробно описал в поэме «Хаджи-Тархан» и в повести «Есир», он снова и снова обращается к «восточным» традициям и разрабатывает новые «евразийские» сюжеты. А краеведческая литература, находившаяся в домашней библиотеке Хлебниковых и посвященная истории, быту и этнографии народностей, издавна заселявших Нижневолжский край, была основной базой для разработки такого рода сюжетов. Выявление этих источников, так как они преимущественно закодированы до неузнаваемости, — одна из самых насущных, как упоминалось, задач исследователей.

В свое последнее пребывание в родном городе (август 1918 — середина марта 1919), пережившем два мятежа — августовский и мартовский, Хлебников стал сотрудничать в армейской газете «Красный воин» (органе Астраханского Военного совета и губернского военного комиссариата, затем — органе политотдела XI армии). Газета «Красный воин» начала выходить 8 сентября 1918 г., и Хлебников стал в ней печататься буквально с первых номеров. Он опубликовал в ней целый ряд своих текстов: стихотворения, статьи, воспоминания, хроникальные отчеты и «научную смесь» — под собственным именем и, как удалось установить, под псевдонимами «Вежа» и «В. Х.», а также анонимно<sup>38</sup>.

Почти каждый текст Хлебникова, написанный в этот приезд в Астрахани, был тесно связан с «евразийской» проблематикой и концепцией поэта. Причем «евразийские» образы и мотивы возникают у него не только в «восточных» произведениях, но и в текстах, никак напрямую не связанных с этой тематикой. Например, в его воспоминаниях «Октябрь на Неве», напечатанных в «Красном воине» 6 ноября 1918 г., в финале немотивированно возникает излюбленный поэтом образ Гурриэт эль-Айн, сподвижницы и проповедницы реформатора ислама Мирзы Баба, борющейся за женскую свободу, независимость и равноправие<sup>39</sup>.

В том же номере газеты напечатана первоначальная редакция стихотворения «О свободе» под заглавием «Воля всем». Оно построено на противопоставлении старого мира, «мира ушедшего», и нового революционного мира, а также на сквозном образе свободы, данном в форме императива: «Все, за свободой, — туда!» (ср. во второй строфе: «Жгучи свободы глаза» — Творения: 112). И хотя в

<sup>38</sup> Об этом периоде поэта и атрибуции статей Хлебникову см.: Нарнис 1980: 105—112.

<sup>39</sup> В связи с этим см. наст. изд., с. 282—285.

тексте нет никаких «восточных» признаков, стихотворение, несомненно, навеяно не только революционными событиями, происходившими в октябре 1917 г. в Петрограде и Москве, но и событиями января 1918 г. в Астрахани во время так называемого «Астраханского Октября» (см. незаконченный рассказ «Никто не будет отрицать того...» — СП, IV: 114—117), а также августовского меньшевистского мятежа 1918 г., свидетелем которых был Хлебников. Об этом говорит не только тот факт, что стихотворение «Воля всем» опубликовано в праздничном номере армейской газеты «Красный воин» и навеяно, вероятно, местными событиями, но также и то, что в финальных строках стихотворения возникает мотив Прометея:

Если же боги закованы,  
Волю дадим и богам!

(Творения: 112)

Образ Прометея у Хлебникова непосредственно связан с «кавказской» темой. В пятом парусе «сверхповести» «Дети Выдры» (1911—1913) Хлебников варьирует миф о Прометее, а в черновой редакции ранней статьи (1913) призывает поставить ему памятник: «На Кавказе Прометею в виде изваяния, прикованного к Казбеку»<sup>40</sup>. Поэт вернулся к нему в том же «Красном воине» через полтора месяца в статье «Открытие художественной галереи», где дал отрицательный отзыв об эскизе И. Е. Репина к поэме Т. Г. Шевченко «Кавказ»: «И. Репин расписался в своем бессилии и особой дряблой слащавости, коснувшись темы Прометея» (Творения: 617).

Хлебников напечатал в рождественском номере «Красного воина» (7 января 1919 г.) стихотворение под заглавием «Жизнь», представляющее собой рождественский гимн новой жизни<sup>41</sup>. Основная тема стихотворения развивается в различных временных срезах и конструируется по схемам «здесь — там» и «здесь — здесь», а персонажи славянской мифологии (бог солнца Хоре, русалка) переплетаются с нижеволжскими реалиями: «палачам» старого мира противопоставляются новые люди, «чей смех неистов». В предпоследней строфе указан «степной» признак — место, где погребена какая-то «надпись старого царя», принадлежащая, вероятно, некоему хану кочевого племени, а в финале стихотворения новая жизнь отождествляется со скачущей «вольной кобылицей» и с «алой столицей», т. е. с революционной Астраханью, которая когда-то была столицей Аст-

<sup>40</sup> ХЛЕБНИКОВ 1988: 179.

<sup>41</sup> Красный воин. 1919. № 5 (99). 7 января.



раханского ханства и которую поэт называл также столицей Нижне-волжского края или «морской столицей». В стихотворении «Жизнь» реализована идея синтеза образов славянской мифологии и некоего «восточного» племени, кочевавшего в степи:

Здесь красных лебедей заря  
Сверкает новыми крылами.  
Там надпись старого царя  
Засыпана песками.

Здесь скачешь вольной кобылицей  
По семикрылому пути.  
Здесь машешь алою столицей,  
Точно последнее «прости».

(Творения: 113)

Осенью 1918 г. в Астрахани и в крае стала возрождаться культурная и научная жизнь, и Хлебников деятельно откликался в «Красном воине» на эти начинания, выдвинув ряд собственных инициатив. Он отзывался в газете как на значительные, так и на рядовые события в жизни города и края. К сожалению, ни в одной из библиотек не сохранилось полного комплекта «Красного воина» за 1918—1919 гг., и поэтому не все его тексты, напечатанные в газете, удалось разыскать.

16 октября 1918 г. он выступил в «Красном воине» с предложением выпустить интернациональный литературный сборник на языках народов, проживавших в этом крае, в том числе и на калмыцком. Он опубликовал в газете объявление, обращенное главным образом к «восточным» поэтам:

#### Вниманию т(оварищей) авторов

Предположен к изданию литературный сборник на русском, калмыцком, киргизском, армянском, грузинском, персид(ском) и татар(ском) языках. Авторы, пишущих на указанных языках, просят направлять свои писания по следующему адресу: г. Астрахань, Бол(ьшая) Демидовская, д(ом) Поляковых, В. В. Хлебникову или в ред(акцию) «Красного Воина». Конверты должны снабжаться меткой: для сборника.

Личный прием от 2—3 часов дня<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Красный воин. 1918. № 31. 16 октября.

Это была очередная утопическая идея Хлебникова, реализовать которую не удалось, очевидно, прежде всего по техническим причинам.

Еще осенью 1916 г. Хлебников в одном из положений открытого «Письма двум японцам» предлагал «основать Азийский Ежедневник песен и изобретений» (Творения: 605). Позднее он снова возвратился к этой идее в последней записной книжке (1916—1922) — «издании сборников, напр(имер) „Всенародник поэтов Азии“»<sup>43</sup>.

Через несколько дней после этого объявления, 20 октября, поэт выступил с новым замыслом — с попыткой организовать в Астрахани «школу поэтов». Он напечатал в газете воззвание от имени «Трех поэтов», обращенное прежде всего к народным поэтам-певцам Кавказа и Средней Азии:

#### Школа поэтов.

Вниманию поэтов города Астрахани!

Всех народностей! Всех песен!

Мы, творцы песен, приподымающие занавес будущего, шествуя впереди, зовем товарищей по художественной работе над звонким словом основать 1-ую в городе Астрахани

Кузницу слова.

Ашуки, банастехцы, баяны, поэтессы, поэты и шеиры<sup>44</sup>, идите на Учредительный сбор поэтов города Астрахани.

1-е заседание во вторник, от 6 до 7 часов вечера, посвящается выработке задачи. Место собрания: Большая Демидовская, дом Поляковых, кв. Хлебникова.

Три поэта<sup>45</sup>

Примечательно, что здесь Хлебников называет прежде всего не профессиональных поэтов, а народных сказителей — представителей «восточных» народов. Автором этого мнимокolleктивного воззвания, несомненно, был единолично Хлебников. Он, вероятно, обсуждал идею создания литературной студии или «школы поэтов» с поэтом, журналистом и одним из редакторов «Красного воина» С. Ф. Буданцевым (1896—1941), находившимся тогда в Астрахани и

<sup>43</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 34 об.

<sup>44</sup> *Ашук*, *ашуг* (араб., тюрк.) — народный поэт-певец на Кавказе; *банастехи* (армянск.) — поэт; *шеир*, *шаир* (араб.) — название поэта у народов Ближнего и Среднего Востока, а также у народов Средней Азии.

<sup>45</sup> Красный воин. 1918. № 35. 20 октября.

пригласившим Хлебникова сотрудничать в газете. Третьим поэтом мог быть Рюрик Ивнев, но его подпись под этим воззванием следует считать условной, так как он приехал в Астрахань из Москвы 3 сентября 1918 г. в качестве представителя А. В. Луначарского в связи с подготовкой к открытию краевого университета и в связи с проектом создания заповедника в дельте Волги, а в середине сентября он уже вернулся в Москву (см. далее). Его косвенное участие в идее создания «школы поэтов» подтверждается формулами из манифеста Хлебникова «Индо-русский союз», датированного 12 сентября 1918 г., в которых имеются в виду поэты Р. Ивнев, С. Ф. Буданцев и сам автор манифеста: «постановление трех» и «трое первых, назвавших себя азиатами» (текст манифеста см. ниже).

Не исключено, что Хлебников под «третьим» участником мог подразумевать и кого-то из местных молодых поэтов — например, Александра Лоскутова<sup>46</sup> или поэта-красноармейца Евдокима Чудина<sup>47</sup>, который сообщил автору этих строк, что несколько раз по приглашению Хлебникова бывал в его квартире на Большой Демидовской, но разговора о «школе поэтов» припомнить не смог. Этот новаторский проект для провинциальной Астрахани также не удалось реализовать в тяжелых условиях Гражданской войны.

9 ноября 1918 г. в родном городе поэта был открыт краевой университет, а через две недели, 26 ноября, при нем было открыто вечернее отделение, или Высшая вечерняя народная школа. Хлебников, всегда интересовавшийся научной жизнью Астрахани и присутствовавший на этих событиях, напечатал два отчета о них в «Красном воине», а затем взял интервью у ректора университета профессора зоолога С. А. Усова (1867—1931). Об этом сохранилась запись в последней записной книжке поэта: «20 дек(абря) Усова, интервью ректора»<sup>48</sup>. Насколько известно, это интервью не было напечатано, а хлебниковскую запись беседы разыскать не удалось.

Первый материал, озаглавленный «Открытие краевого университета» и напечатанный 12 ноября 1918 г., представляет собой «сухой» информационный отчет без характерных для Хлебникова смысловых и стилистических «уходов» в сторону. Этот отчет был напеча-

---

<sup>46</sup> Лоскутов А. Н. (1893?—1937) — начинающий поэт, печатался под псевдонимом «А. Я. Кремлев», встречался с Хлебниковым в Астрахани и в Баку, упоминается в одном из писем Хлебникова (СП, V: 317). См. о нем в ст. Квантришвили 1994; см. также: Орлицкий 1995: 27.

<sup>47</sup> Чудин Е. Я. — начинающий поэт, активно печатавшийся в «Красном воине» (1918—1919 гг.).

<sup>48</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 93.

тан без подписи<sup>49</sup>. Второй материал «Открытие народного университета», посвященный вечернему отделению и написанный, как указано в подзаголовке, в жанре «мыслей по поводу», был подписан инициалами «В. Х.» и напечатан через два дня после открытия вечернего отделения университета<sup>50</sup>. В нем Хлебников сформулировал важные для себя «евразийские» идеи:

Невольно мысль переносилась в будущее, когда рука рабочего построит подводные дворцы для изучения глубин моря, на горе Богдо гордо подымется замок для исследования неба Лебедии — осада человеческим разумом тайн звездного мира; бесчисленные колодцы, вырытые в пустыне, покроют сыпучие пески садами и зеленью, напоминая чудеса, достигнутые французами в Сахаре, и стройный тополь привяжет к месту сыпучие пески устья Волги, так напоминающ(его) Бельгию; (Лебедия? — А. П.) станет одним цветущим городом, одной, покрытой садами, общиной-Задругой, на пути к единой общине земного шара.

Думалось, что у устья Волги встречаются великие волны России, Китая и Индии и что здесь будет построен Храм изучения человеческих пород и законов наследственности, чтобы создать скрещиванием племен новую породу людей, будущих насельников Азии, а проследование индусской литературы будет напоминать, что Астрахань — окно в Индию. Думалось о том времени, когда единая для всего земного шара школа-газета будет разносить по радио одни и те же чтения, выслушиваемые через граммофон и составленные собранием лучших умов человечества, верховным советом Воинов Разума.

(НП: 350—351)

Примечательно, что, размышляя о будущем Астраханского края, который поэт называл архаизмом Лебедия, Хлебников выделил три этноса, которые, по его гипотезе, сформируют в будущем основное население края — «новую породу людей, будущих насельников Азии». Это прежде всего русские, а также такие восточные народы — индийцы (в Астрахани с XVII в. до начала XX в. существовала индийская колония) и калмыки, — которых он метафорически назвал «великими волнами Китая». В этой метафоре речь идет не только об исходе предков калмыков ойратов из Джунгарии, Северо-

---

<sup>49</sup> Красный воин. 1918. № 52. 12 ноября. Этот текст Хлебникова до сих пор не опубликован. См. также: ПАРНИС 1980: 108.

<sup>50</sup> Красный воин. 1918. № 66. 28 ноября.

Западного Китая. Для него калмыки, среди которых поэт провел свое детство и которые обитали в Калмыцкой или Великой степи, были как бы сколком Китая, сколком Азии, попавшим в Европу. Об этом он писал и в автобиографической прозе «Нужно ли нам начинать рассказ с детства?...»:

Там сложилось мое детство, где море Китая затеряло в великих степях несколько своих брызг, и эти капли-станы, затерянные в чужих степях, медленно узнавали общий быт и общую судьбу со всем русским людом.

(Творения: 542)

Осенью 1918 г. в Астрахани велась, как сказано выше, интенсивная работа по созданию первого в республике заповедника, одним из организаторов которого стал отец поэта В. А. Хлебников, известный местный ученый — орнитолог и лесовод. Официально заповедник был учрежден в начале 1919 г. В связи с проектом создания заповедника была организована маленькая научная экспедиция под руководством ботаника Н. Л. Чугуновой-Сахаровой в дельту Волги (ильмень Дамчик) на судне «Почин» — с целью обследования и выявления зарослей лотоса, или так называемой «каспийской розы»<sup>51</sup>. Она проходила в течение двух дней, и в ней приняли участие также и поэты — Хлебников и Р. Ивнев. Об этой поездке сохранились свидетельства двух ее участников — агронома и сотрудника Астраханского наркомпроса Н. Н. Подъяпольского, рассказавшего о ней в книге «В устьях Волги»<sup>52</sup>, и поэта Р. А. Ивнева, воспоминания которого «Велимир Хлебников в Петербурге, Москве и Астрахани», были написаны в 1965 г.<sup>53</sup> Кроме того, под впечатлением от этой поездки Р. Ивнев тогда же (1919) написал стихотворное послание «Велемиру Хлебникову», а впоследствии (1931) — рассказ «Лотос»<sup>54</sup>, посвященный поэту. Любопытно, что стихотворное послание Ивне-

---

<sup>51</sup> О научной деятельности Н. Л. Чугуновой-Сахаровой и об этой экспедиции в дельту Волги см. в документальной повести: Чуйков 1992: 4—14.

<sup>52</sup> Подъяпольский 1927.

<sup>53</sup> Воспоминания Р. А. Ивнева о Хлебникове, написанные по нашей просьбе, после его смерти неоднократно публиковались в неавторской редакции и с грубейшими ошибками, и как ни странно, под разными названиями.

<sup>54</sup> Стихотворение Р. А. Ивнева «Велемиру Хлебникову» впервые напечатано в сб. «Имажинисты» (М., 1921. С. 16), а рассказ «Лотос» был опубликован через много лет в кн. Р. А. Ивнева «У подножия Мтацминды» (М., 1973. С. 137—139).

ва построено в первой и последней (пятой) строфах на перекрестной рифме «стремени — времени», которая восходит к внутренней рифме «время — стремя» из стихотворения Асеева «Граница» (1914), впервые напечатанного в сборнике «Леторей». Это стихотворение особенно ценил Хлебников из-за варьируемого в нем образа времени. Глава будетлян процитировал стихотворение Асеева в статье «Ляля на тигре», напечатанной в «Северном изборнике» (М. [Харьков], 1918), в котором участвовал и Ивнев: «„Светись о грядущей младости, еще не живое племя. О время, я рад, что достиг держать тебе нынче стремя“ — так пишет, выступая, Асеев, с сдержанной гордостью, знающей о существовании еще больших гордостей (...)» (Творения: 608). Ивнев в стихотворном послании Хлебникову связывает категорию времени с образом лотоса, который глава футуристов-будетлян считал священным цветком:

Уста пристегнув к стремени,  
Мы больше не слышим, не дышим.  
О ком шумят воды времени  
И Лотос каспийский, пышный?<sup>55</sup>

Для Хлебникова эта экспедиция была связана не только с научными интересами — поисками зарослей лотоса и определением места для заповедного участка, но прежде всего она была стимулирована его личными творческими замыслами, относящимися к цветку лотоса и его символике.

Лотосу посвящено много легенд в «восточных» традициях, и Хлебников хорошо знал лотосовую символику. В мифопоэтической традиции Древней Индии лотос — символ творческой силы, чистоты чудесного рождения, просветления и сострадания, а структура его цветка символизирует взаимодействие женского и мужского начал. Он является неотъемлемым атрибутом Будды, который восседает на цветке лотоса, а также бодхисатв. Из этих цветов рождаются боги (по мифологии махаяны) и даже некоторые выдающиеся люди (по мифологии ваджраяны). В древнеегипетской традиции с лотосом связано рождение бога солнца Ра<sup>56</sup>. По одной из местных легенд лотос в дельту Волги был привезен калмыками, которые называют его табола.

Известно, что поэт собирал открытки с изображением «каспийской розы». Одну такую открытку он послал из Астрахани своему

<sup>55</sup> Имажинисты. С. 16.

<sup>56</sup> ТОПОРОВ 1982.

старшему соратнику М. В. Матюшину в письме от 18 января 1915 г. и приписал: «Присылаю вам лотос Каспия. Хорошо бы летом из Перми на особой беляне устроить поход Аргонавтов за лотосом в Астрахань» (НП: 378).

На другой открытке с изображением лотоса, посланной в Киев двоюродной сестре, адресату стихотворения «Армянское послание Марии Рябчевской»<sup>57</sup>, поэт писал 10 января 1915 г.: «Этот цветок — мой цветок [Цветок *Velimiga* Хлебникова]. Он напомнит о людях старого Будды, о Ганге и Индии, где люди с глазами-грезами, а юноши любимы стрекозами. Он обручальное кольцо Индии на суровой руке русского севера. Мысленно пусть наденет его каждая рука дружбы. Его я посылаю Вам, о, Мария! Вашему Днепру от Волги и седого Го аспа»<sup>58</sup>. И подписал это письмо своим двойным именем — южнославянским и индийским: «Нежно любящий и помнящий Велимир-Ганг Хлебников». А сверху на полях приписал стихотворение:

Царица моря,  
Ты склонила семью красивых лепестков,  
Безумно споря  
С толпой восточных тростников<sup>59</sup>.

В другом открытом письме, адресованном ее брату Н. Н. Рябчевскому и датированном тем же днем, Хлебников приписал: «цветок — залог союза трех: Индии + России + Ниппона»<sup>60</sup>.

Лотос как священный цветок упоминается также и в повести «Ка»: «На сухом измятом лепестке лотоса я написал голову Аменюфиса, лотос из устья Волги или Ра» (СП, IV: 69).

Но это были «воображаемые» или мифологизированные поездки за лотосом в дельту Волги. Вернемся к реальной поездке Хлебникова, относящейся к сентябрю 1918 года. Об этом подробно рассказал в своих воспоминаниях участник экспедиции Р. А. Ивнев:

---

<sup>57</sup> См. черновую редакцию стихотворения «Армянское послание Марии Рябчевской» в кн.: Хлебников 2001: 73—74.

<sup>58</sup> См. полный текст этого письма: НАРНИС 2000а: 39—42. *Го-асп*, *Га-асп* (перс. 'место, страна коней') — здесь речь идет об Астрахани, имя восходит к древнеперсидскому названию Каспийского моря; ср. другое его название — Конское море. См. об этом: МЮЛЛЕР 1892: 4. Ср. также метафору Хлебникова «столица Го-аспа» (НП, 372).

<sup>59</sup> НАРНИС 2000а: 42.

<sup>60</sup> Там же.

(...) мой спутник Н. Н. Подъяпольский сказал мне: «Москва не убежит. Было бы преступлением не воспользоваться случаем и не осмотреть дельту Волги». И со свойственной ему энергией он хлопотал у местной администрации разрешение на двухдневную поездку в дельту Волги, причем нам отведен был в наше полное распоряжение маленький пароходик с командой, состоящей едва ли только не из двух человек.

Буданцев не мог отлучиться из города, и мы поехали втроем — Хлебников, Подъяпольский и я.

В моей памяти эта поездка в дельту Волги с Хлебниковым сохранилась как сказочное путешествие вне времени и пространства. По-настоящему меня сможет понять только тот, кому когда-нибудь довелось побывать в этих изумительных местах.

Кроме двух или трех матросов команды, почти невидимых, и Подъяпольского, никого не было, мы с Хлебниковым бродили дни и ночи по палубе, всматриваясь в бесконечную гладь безмятежно покоившихся неподвижных вод, и «в леса камышей», очарованные безмолвием и отрешенностью от всего мира. Не верилось, что где-то совсем рядом с нами кипят человеческие страсти и льется кровь.

Мы чувствовали себя солдатами действующей армии, каким-то чудом получившими двухдневный отпуск без всякого ранения. Над нами плыли облака, ежеминутно меняя свои очертания, тая и возникая вновь, как бы воссоздавая тени каких-то неведомых материков, когда-то бывших в действительности.

(...) Хлебников говорил, как всегда, отрывисто и полунамеками о том, что его больше всего тогда волновало. О своих предчувствиях и о будущих отношениях Востока и Запада. В эту минуту он казался мне не «Председателем земного шара», а верховным судьей, призванным решить спор между двумя цивилизациями мира. В связи с этим он варьировал свою любимую теорию чисел, знакомую мне еще со времен встреч на берегах Невы, той Невы, которая казалась нам теперь призрачной и почти потусторонней<sup>61</sup>.

#### IV

В наиболее полном и тщательно продуманном виде «евразийская» была программа сформулирована Хлебниковым в двух мани-

---

<sup>61</sup> Цит. по машинописному тексту, находящемуся в нашем распоряжении. В воспоминаниях Р. Ивнева имеется целый ряд неточностей — например, он не указывает в них четвертого участника экспедиции, ее руководителя, ботаника Н. Л. Чугунову-Сахарову (см. об этом в подъяпольский 1927).



фестах — «Индо-русский союз» и «Азосоюз» — и продиктована им Р. А. Ивневу во время двухдневной экспедиции в дельту Волги на судне «Почин» в поисках зарослей лотоса. К этим манифестам примыкает еще и третий текст без подписи — тезисы доклада «Азия как освободительница мира», который откололся от этих манифестов, но, очевидно, также принадлежит Хлебникову.

Р. Ивнев в воспоминаниях о Хлебникове, как ни странно, совершенно не упоминал об этих текстах, которые были написаны его, Ивнева, рукой и которые ныне хранятся среди рукописей главы будетлян в РГАЛИ и в ГЛМ<sup>62</sup>. Он вспомнил о манифестах уже после того, как написал мемуары, и в связи с тем, что я стал расспрашивать его об обстоятельствах, при которых они были написаны. В 1966 г. автор этих строк вместе с Р. Ивневым посетил РГАЛИ (тогда — ЦГАЛИ), чтобы расшифровать четыре рукописных листа с текстами манифестов Хлебникова. Рукописи, написанные чернильным карандашом неразборчивым почерком, не во всех случаях поддавались прочтению — некоторые слова полустерты и недописаны. Сам Р. Ивнев с трудом разбирает отдельные слова, зафиксированные им скорописью почти пятьдесят лет назад. Транскрибировать эти списки и восстанавливать верное их чтение нам пришлось в два этапа во время совместных посещений РГАЛИ с интервалом в четыре года — в 1966 и в 1970 годах.

На машинописных копиях этих манифестов, хранящихся у меня, Р. Ивнев сделал две надписи. На манифесте «Азосоюз»: «Это — машинописная копия декларации, написанная мной под диктовку Хлебникова на теплоходе „Почин“ в дельте Волги (сентябрь 1918 года). *Рюрик Ивнев*. 25 апр(еля) 1966 г. — 14 августа 1970. Москва». На манифесте «Индо-русский союз»: «Это — машиноп(исная) копия декларации, напис(анная) мной под диктов(ку) Хлебников(а) там же, где и предыдущая, — в 1918. *Рюрик Ивнев*. 25 апр(еля) 1966. Москва».

Никаких набросков и заготовок к этим текстам среди бумаг Хлебникова (РГАЛИ) нам обнаружить не удалось. Лишь в одной из тетрадей (№ 17) с дневниковыми записями поэт привел список с точными датами создания своих произведений, деклараций и важных событий в последний период жизни, который начинается записью: «13 сентября 1918. Манифест Младо Азии»<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Два манифеста находятся в РГАЛИ (Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 112. Л. 1—7); третий текст хранится в РО ГЛМ (Ф. 372. Оп. 1. Ед. хр. 296).

<sup>63</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 3.

Очевидно, эта дата и само название «Манифест Младо Азии» относится ко второму тексту «Азосоюз», написанному рукой Р. Ивнева (в его списке дата создания отсутствует), и является другим его наименованием. Под первым манифестом «Индо-русский союз» представлена дата «с астрономической точностью»: «12 сент(ября) 1918 г. 5 ч(асов), 27 м(инут), 57 с(екунд)»<sup>64</sup> (см. ниже).

В Фонде Харджиева-Чаги, находящемся в Стеделийк музее (Амстердам), сохранился небольшой альбом Хлебникова (12 листов), в котором имеются записи и рисунки, сделанные им во время поездки с экспедицией на лабораторном судне «Почин».

Хлебниковские материалы из Фонда Харджиева-Чаги опубликованы в 1999 г. американским исследователем У. Коминсом-Ричмондом в журнале «Experiment / Эксперимент», № 5 (здесь же воспроизведены несколько рисунков и автографы из альбома)<sup>65</sup>.

На первом рисунке альбома изображена голова мужчины в профиль, с заросшим щетиной лицом и тщательно прорисованным глазом, в какой-то странной накидке. Возможно, это неизвестный автопортрет Хлебникова или некий стилизованный персонаж. Рядом с рисунком надпись, сделанная его рукой: «15 сент(ября) нов(ого) ст(иля) 1918; неуд(ачная?) поездка. Красный лотос» (л. 1; см. ил. № 7 в «Experiment»). Надпись сделана Хлебниковым через два дня после поездки, которую поэт почему-то счел «неуд(ачной?)». Возможно, одна из причин — то, что участники экспедиции, как вспоминал Н. Н. Подъяпольский, не обнаружили цветов лотоса: «(...) в массе он уже отцвел, но в зарослях можно было найти плоды»<sup>66</sup>. Однако не исключено, что здесь речь идет еще об одной, планируемой поездке, которая не состоялась.

На другом рисунке изображена носовая часть судна «Почин» с креплениями, а слева — заросли тростников. В центре рисунка мнемоническая запись: «Труды Младо Азии» (л. 13; см. ил. № 11 в «Experiment»). Ср. выше одно из «предложений» Хлебникова в «Письме двум японцам» (1916): «Основать Азийский Ежедневник песен и изобретений».

В альбоме есть еще несколько рисунков, изображающих заросли лотоса, высокие тростники, солнце в виде Всевидящего Ока и головку

<sup>64</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 112. Л. 2 об.

<sup>65</sup> Хлебников 1999. Публикация не выдерживает никакой серьезной критики, в ней невероятное количество ошибок, неверных прочтений, датировок и значительное количество немотивированных купюр, она требует специального анализа и нового издания этих материалов.

<sup>66</sup> Подъяпольский 1927: 13.



В. Хлебников. Автопортрет (?). 1918.

Рисунок из альбома (Фонд Харджиева-Чаги. Стеделик музей. Амстердам)

русалки, как бы вырастающую из цветка лотоса (л. 2—2 об.; 3—3 об.). Но не все листы альбома заполнены, на некоторых — прозаические заготовки, сделанные, вероятно, во время поездки в дельту, однако они не имеют прямого отношения к манифестам и лишь косвенно связаны с ними. Другие записи и фрагменты, а также математические выкладки были сделаны уже после отъезда Хлебникова из Астрахани — в Москве и Харькове.

Приведем выправленный текст одного фрагмента из этого альбома, в котором есть ряд положений, перекликающихся с отдельными тезисами публикуемых манифестов и расширяющих их семантическое поле:

1. Ноучи,  
люди-лучи,  
разговор с помощью рисунков.

Люди молчат, когда им нечего сказать друг другу.

1) Писание дневников, записываемых с астроном(ической) точностью как полезное научное развлечение Молодой Азии. Это удивительно, что для сложных переживаний человечество имеет один только дневник — М(арии) Б(ашкирцевой)<sup>67</sup>, но и он с точностью (до) 1 дня.

2) Народы, участвующие в поединке доброго разумного времени с мертвым и злым пространств(ом), участву(ют) не как мыслящие тростники, по Шиллеру<sup>68</sup>, не как овцы Бога, по Моисею, не как листья дерева, по Конфуци(ю), но как волны закономерного луча, написавшие у себя на лбу «познай сам себя»<sup>69</sup>.

(3) Применять в том новом будущ(ем) человечества сложные зеркальные приборы для изменения русла судьб(ы). Из вероисповедного, говорливого человечество делается научным и вычисляющим.

<sup>67</sup> За два года до этой поездки Хлебников в брошюре «Время мера мира» (1916) писал о «луче чудес» для народов и отдельной души. Он «проверял» свой «закон времени» (первую редакцию в 317 дней) на дневнике художницы М. Башкирцевой (1860—1884): «Удивляющий пестротой своих записей дневник при сопоставлении дней сравниваемых по 317 удивляет стройностью и способен убедить каждого, что подобные дни в жизни одного человека приходят через (365±48) дней. Но здесь приведено только незначительное число примеров. В некоторых случаях имеет место не 317 дней, а 317±1 день» (ХЛЕБНИКОВ 1916: 9). Ср. о дневнике М. Башкирцевой в автобиографии «Своиси» (Творения: 37).

<sup>68</sup> Здесь абберрация, выражение восходит к «Мыслям» Б. Паскаля, характеризующим человека: «Le gosseau pensant». Ср. в поэме «Жуть лесная» (1914): «Тростник иль мыслящая печь, / И страсть ты тоже печка только» (НП: 239). Ср. также: «И ропщет мыслящий тростник...» в стихотворении Ф. Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...».

<sup>69</sup> «Познай сам себя» — греческое изречение «γνώθι σεαυτόν», начертанное, по преданию, на фронтоне храма Аполлона в Дельфах и приписываемое Фалесу.

<p>⟨нрзб.⟩          новые преи⟨мущества⟩          пол⟨нрзб.⟩          в Азию<sup>70</sup>.</p>
--

Примечательно, что в этом фрагменте Хлебников как бы сам разъясняет свой термин «политический лучизм» из манифеста «Азо-союз», характеризующий основу мировоззрения утопического мегаострова «молодой Азии». Упоминаемые во фрагменте неологизмы «ноучи» (от слов «новый» и «луч») и «люди-лучи» в контексте «разговора с помощью рисунков» дают ключ к толкованию принципа «политического лучизма». Несомненно, смысл этого главного принципа «Азосоюза» навеян художественным термином «лучизм» как названием радикальной теории и направления в авангарде, возникшего в 1912/1913 годах и возглавляемого М. Ф. Ларионовым (ср. выражение «лучизм Ларионова» в статье Хлебникова «Открытие картинной галереи», 1918 — Творения: 618). Этот термин, происхождение которого сам Ларионов возводил к радиоактивности и световым волнам<sup>71</sup>, связан у Хлебникова также и с буквальным значением слова «луч» как математического термина — прямой линии, по которой распространяются волны. Для Хлебникова понятие луча очень важное, можно сказать — ключевое. Он его варьирует и употребляет с многообразными коннотациями в программных статьях, манифестах и в стихах в разные периоды. Например, уже в 1910 г. он писал В. Каменскому: «Мы — новый род люд-лучей» (СП, V: 291), а в 1917 г. в письме Г. Петникову напоминал: «Помните, как было сооружено достаточное основание для того, чтобы говорить о лучах людей, о людосвете, наряду с черным холодным и жгучим лучом, и смоляным лучом бешеной молнии. ⟨...⟩ Все изобретения для малых лучей и законы Бальмера, Френеля, Фраунгофера и Планка, все искусство отражать, руководить, отдалять, приближать, мы клянемся, юноши, применить к лучам человеческого рода» (СП, V: 314). Ср. тезисы к публичному выступлению его и Петникова в Харькове (1917): «Лучи моего имени», «Луч человечества. Народы как лучи», «Лучи Хлебникова», «Луч мира» (СП, V: 259). Ср. в «Воззвании Председателей земного шара» (1917): «Что касается нас, вождей человечества, / Построенного по закону лучей...» (Творения: 611); а также главные тезисы в программной статье «Наша основа»

<sup>70</sup> Фонд Харджиева-Чаги. Вох 138. Л. 4—4 об.

<sup>71</sup> ЛАРИОНОВ 1913: 17.

(1919): «Мы должны раздвоиться: быть и ученым, руководящим лучами, и племенем, населяющим волны луча, подвластного воле ученого»; «По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки закономерно связаны» (Творения: 632).

Таким образом, термин «политический лучизм», ставший основой хлебниковской утопии — создание азийского мегаострова, — следует толковать как понятие, включающее эстетические, физико-математические и политические (прежде всего имеются в виду события в России и в мире, происшедшие после Октябрьского переворота 1917 г.) коннотации.

Ср. также положение о молчании в этом фрагменте «Люди молчат, когда им нечего сказать друг другу» с пятым тезисом из «Азосоюза»: «Молчание — основно(й) принцип в отношениях между людьми. Человек может сказать человеку слово, когда у него есть что сказать».

В обоих манифестах — «Индо-русский союз» и «Азосоюз» — речь идет о глобальной идее Хлебникова, которую он вынашивал многие годы, — создание единого мегаострова «молодой Азии» с «единой морской границей», который он назвал «священным островом Ассу». Об утопической идее «единой Азии» Хлебников неоднократно писал также и в стихах. Ею пронизана поэма «Азы из узы», включающая отдельные стихотворения с названиями, говорящими сами за себя, — «Единая книга» и «Азия», — причем последнее, написанное в Харькове в 1920 г., заканчивается строкой: «А здесь единство Азии куют умы» (Творения: 468).

Поэт мечтал об уничтожении границ между государствами прежде всего материка Евразии, а также об уничтожении института государства как социополитической структуры. Он подробно говорил об этом в «Воззвании Председателей земного шара» (1917). В манифесте «Индо-русский союз» Хлебников четко обозначил «расширенные» морские границы утопического мегаострова «Ассу»: «от Желтого моря до Балтийского (моря) и от Белого (моря до) Индийского океана».

Закодированное название мегаострова «Ассу» не сразу поддается дешифровке (в 1916 г. у Хлебникова оно имело другую форму — «Асцу» или «Ас+ц+у»). Исследователи неоднократно обращались к этому вопросу, но предложенные ими гипотезы вряд ли можно назвать убедительными.

На хлебниковской конференции, проходившей в Амстердаме в августе 2002 г., автор этих строк выступил с докладом, посвященным

дешифровке мифологемы «Ассу». Оставим за пределами этой работы всю систему доказательств и назовем лишь окончательный вывод из нашего доклада. Из приведенных в нем трех гипотетических прочтений мифологемы «Ассу» самой убедительной и состоятельной является, как нам кажется, осмысление ее как аббревиатуры со значением *Азийский союз свободных уделов*<sup>72</sup> (см. тезис № (15) в манифесте «Индо-русский союз»: «Уделы Азии, соединяйтесь в остров»).

Хлебников, которого постоянно вдохновлял и двигал «свободы ветер» (Творения: 166), был вправе называть себя «гражданином» «острова Ассу».

«Евразийские» манифесты Хлебникова были трижды напечатаны: астраханским исследователем Н. С. Травушкиным в 1990 г. — оба текста с комментариями<sup>73</sup>; они были републикованы в 2001 г. в третьем томе «пиратского» издания, выпущенного петербургским «Академическим проектом»<sup>74</sup>, в котором нет ни составителя, ни комментариев (перепечатка по первой публикации со всеми ошибками); и в том же году в небольшую книгу прозы Хлебникова, составленную Е. Р. Арензоном<sup>75</sup>, был включен лишь манифест «Индо-русский союз», но также без комментариев. Однако все упомянутые издания грешат большим количеством разного рода ошибок, искажений, неверных прочтений ряда слов и немотивированных купюр<sup>76</sup>.

Первые биографы и исследователи Хлебникова Н. Л. Степанов, Н. И. Харджиев и Т. С. Гриц, еще до войны имевшие доступ к автографам этих манифестов, написанных Ивневым под диктовку главы бюджетян, по неизвестным причинам не опубликовали их. Лишь в комментариях к «Неизданным произведениям» Хлебникова состави-

---

<sup>72</sup> Прочитанный нами доклад «К дешифровке мифологемы Ассу» (он будет напечатан в материалах конференции) вызвал бурную дискуссию. Профессор Ж.-К. Ланн познакомил нас со своей статьей, опубликованной в журнале «Modernités russes 3» (Lyon, 2001), в которой он пришел к такому же выводу, основанному на другой аргументации. Тот факт, что оба исследователя пришли к одинаковому заключению — *Азийский союз свободных уделов*, — но с разных сторон, говорит о том, что гипотеза состоятельна.

<sup>73</sup> ХЛЕБНИКОВ 1990: 120—123.

<sup>74</sup> ХЛЕБНИКОВ 2001б: 231—233.

<sup>75</sup> ХЛЕБНИКОВ 2001а: 146—148.

<sup>76</sup> Так, например, Е. Р. Арензон (ХЛЕБНИКОВ 2001а) неверно транскрибировал в тексте манифеста около полутора десятка слов, некоторые слова опустил, произвольно конструировал тезисы и один из них купировал, вероятно, из-за трудности прочтения конца фразы, причем часть пропусков вообще не отмечена.

тели привели небольшую цитату из «Индо-русского союза» (НП: 465). Невозможность опубликования манифестов была мотивирована, вероятно, не только трудночитаемым почерком Р. Ивнева, но и, надо думать, цензурными запретами, которые могли возникнуть при подготовке книги к печати в конце 30-х годов. Может быть, одной из причин отказа от публикации манифестов была также невозможность дешифровать загадку мифологемы «Ассу», несколько раз упоминаемой в обоих текстах.

Название манифеста «Индо-русский союз» написано вместо первоначального, отброшенного наименования: «Всеазиат(ский союз)» (ср. с названием второго манифеста — «Азосоюз»). На обороте второго листа рукой Хлебникова написаны заготовки, но они, скорее всего, относятся к какому-то другому тексту:

Знак  
создание новых иероглифов  
научное человечество  
futuro [nolis] polis  
орфей  
алгебраическое тождество людей  
арифметическое неравенство  
места занимаемого в порядке  
Порядок<sup>77</sup>.

В этих заготовках так или иначе заявлены или сформулированы некоторые задачи и темы, которые Хлебников планировал реализовать или уже реализовал в статьях и стихах этого времени и которые важны для понимания его мировидения и его взгляда на будущее миростроительство. Так, например, положения «знак» и «создание новых иероглифов» через несколько месяцев Хлебников сформулировал в программной статье «Художники мира», написанной в апреле 1919 г. для московского журнала «Интернационал искусств». В ней он выдвинул «цель — создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире. (...) И народы китайцев и японцев говорят на сотне разных языков, но пишут и читают на одном письменном языке. (...) Немые — начертательные знаки — помирят много-

<sup>77</sup> РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 112. Л. 2 об. (слово «Порядок» написано дважды).



голосицу языков. (...) мы стоим на первой площадке лестницы мыслителей и застаем на ней уже подымавшихся художников Китая и Японии — привет им!» (Творения: 619—621). Ср. другой постулат — идея «научного человечества» была уже сформулирована Хлебниковым ранее в других текстах, например в «Воззвании Председателей земного шара», написанном в апреле 1917 г. в Харькове:

Как стрелочники  
У встречных путей Прошлого и Будущего,  
Мы так же хладнокровно относимся  
К замене ваших государств  
Научно построенным человечеством...  
(Творения: 613)

Ср. эти положения о «научном человечестве» с третьим тезисом из записки Хлебникова в «амстердамском» альбоме.

В этом ряду заготовок Хлебникова примечательна еще одна, написанная латинскими буквами — «*futuro [nolis] polis*». В этой латинской заготовке, вероятно, речь идет о проекте городов будущего. Хлебников настолько увлекся этой идеей, что забыл о своем едва ли не главном табу — на использование слов с латинскими корнями — и написал их латинскими буквами и даже допустил ошибки. М. Л. Гаспаров во время обсуждения этого вопроса обратил наше внимание на то, что здесь «п» в зачеркнутом слове «*nolis*» может быть не л латинское, а л русское, т. е. здесь не ошибка, а как бы контаминированный вариант слова, замененный им в окончательном виде правильной формой — *polis*. Эту футурологическую идею Хлебников затем реализовал в стихотворениях «Город будущего» (1920) и «Москва будущего» (1921).

Второй манифест «Азосоюз» (другое его название — «Манифест Младо Азии»), написанный 13 сентября 1918 г., как следует из списка произведений Хлебникова, дополняет и расширяет тезисы «Индорусского союза». В «Азосоюзе» Хлебников выступает как геополитик, выдвигая идею азиоцентризма: Азия должна объединяться по моделям Европы и США, а США должны объединяться, используя свой опыт (создание государства в период Войны за независимость в Северной Америке в 1775—1783 гг. и окончательное объединение северных и южных штатов в Гражданскую войну 1861—1865 гг.) и принципы Французской революции. Кроме того, в манифесте «Азосоюз» Хлебников сформулировал один из самых важных для себя принципов, связанный с проблемой времени и с Азией (см. третий и

четвертый тезисы: «Основ(ание) изучения лаборатории времени» и «Лаборатория времени — Верховный Совет Управления Азией»).

Кроме этих хлебниковских текстов, на отдельном листке, относящемся, судя по почерку, к тому же манифесту «Азосоюз», сделана запись рукой Р. А. Ивнева о времени его пребывания в Астрахани:

выех(ал) 29 авг(уста) из Москвы  
прие(хал) в Астрахань — 3 сен-  
т(ября)  
в Астрахани 14 дней — по мос-  
ков(ской) (норме)  
в море — 2 дня по 30 р(ублей)  
от Астрахани до Москвы / билет,  
суточные<sup>78</sup>

суточные  
билет Москв(а)—Астр(ахань)  
плацкарта от Моск(вы) до Сара-  
тов(а)  
и от Сар(атова) до Астр(ахани)  
  
суточные

Из этих сведений следует, что Р. А. Ивнев уехал из Астрахани в Москву в середине сентября 1918 г., т. е. до открытия краевого университета.

Главные положения двух манифестов Хлебникова были трансформированы и легли в основу еще одного небольшого его текста, который также относится к этому времени и к этой проблематике. Настоящий текст, озаглавленный «Азия как освободительница мира» и представляющий собой тезисы доклада, написан рукой Р. А. Ивнева, как и два основных манифеста Хлебникова. Он откололся от них и был сравнительно недавно обнаружен среди рукописей Р. А. Ивнева, хранящихся в Литературном музее<sup>79</sup>.

Это — беловая рукопись с незначительной правкой, внесенной Ивневым. В конце текста помета, сделанная им же другими, синими, чернилами, вероятно, гораздо позже, так как в ней допущена неточность в дате: «вм(есте) с Хлебниковым, Астрахань, лето 1919». Однако смысл этой пометы также вызывает определенные сомнения.

Хотя текст написан рукой Ивнева и в описи фонда и сдаточных документах значится как его подлинная рукопись под названием «План-конспект лекции „Азия как освободительница мира“», но в действительности Ивнев здесь выступил, как и в двух предыдущих случаях, лишь в роли посредника, записывающего под диктовку «чужой» текст. Эти тезисы несомненно принадлежат Хлебникову, так как они посвящены той же «азиатской» проблематике, о которой

<sup>78</sup> Там же. Л. 7.

<sup>79</sup> См. примеч. 62.

идет речь в его «астраханских» манифестах, они как бы продолжают и суммируют основные идеи, изложенные в них, а главное, тезисы написаны и составлены в характерной образной системе и стилистике автора манифестов. Кроме того, прямым доказательством того, что тезисы принадлежат Хлебникову, является также тот факт, что в них имеются два положения, которые почти полностью (с незначительными вариациями) совпадают с тезисами «Индо-русского союза». Ср. например: «Астрахань как точка соединения трех культур — арийской, индусской и китайской» и «Единство морской азийской границы. Уничтожение сухопутных границ» с тезисами в манифесте «Индо-русский союз»: «В Астрахани, соединяющей три мира — арийский, индийский и каспийский...» и «Максимум морских границ, полное отсутствие сухопутных».

Ивнев, как следует из его пометы, возможно, преувеличил свою роль в сочинении тезисов, но все же надо думать, он не только записывал Хлебникова, но принимал некоторое участие в редакции текста. Тезисы были задуманы, вероятно, для доклада на каком-то вечере, на котором Хлебников по тем или иным причинам (скорее всего, из-за артикуляционной проблемы) не решился сам выступить и попросил выступить с ними Ивнева. Но не исключено, что тезисы были подготовлены для печати, например для «Красного воина» или для афиши вечера, который, по-видимому, не состоялся. Таким образом, тезисы «Азия как освободительница мира» — несомненно, текст Хлебникова.

Тезисы «Азия как освободительница мира» вместе с двумя «азийскими» манифестами были написаны, точнее, продиктованы Хлебниковым в сентябре 1918 г. в Астрахани, в самое тревожное время для родного города поэта, и посвящены теме «единой Азии», которая была едва ли не главной в последний период его жизни.

В манифесте «Индо-русский союз» Хлебников декларативно объявил себя и единомышленников «первыми азиатами», осознавшими свою свободу, и провозгласил себя «гражданином» утопического «священного острова Ассу» — *Азийского союза свободных уделов*. Поэт, несомненно, верил в свою «евразийскую» утопию, ибо он был одним из первых русских азийцев XX века. Вернее, он был «евразийцем» до евразийства, прежде всего потому, что с самого раннего детства он ощущал себя «сыном Азии» и «монгольским мальчиком, задумавшимся о судьбах своего (sic! — А. П.) народа». Хлебников, мечтавший о «единой Азии» и о «свободе Земного шара», считал себя самым свободным человеком в мире, и поэтому он назвал себя в этом манифесте «победителем

будущего». Он действительно был таковым, точнее, он был «таковичем» и в жизни, и в творчестве, если воспользоваться футуристическим сравнением «как таковой» и замечательным неологизмом «такович» (из «Зангези»).

Здесь приводятся выправленные тексты манифестов и тезисов Хлебникова, в современной орфографии, с учетом особенностей стиля его устной речи. В тех случаях, когда Р. А. Ивнев не дописывал слова, даны конъектуры; нумерация тезисов упорядочена.

### **ИНДО-РУССКИЙ СОЮЗ**

1. О(бщест)во ставит себе целью защиту берегов Азии от морских разбойников и создание единой морской границы.
  2. Мы знаем, что колокол русской свободы не заденет уха европейца<sup>80</sup>.
  3. Как и отдельные классы, государства делятся на государства угнетатели(ей) и государства поработенны(х).
  4. Пока в(о) все(х) государствах пролетарии не взяли власть, государства можно разделять на госуд(арства)-пролетарии и госуд(арства)-буржуа.
  5. К угнетаемым госуд(арства)м относятся великие народы материка Ассу<sup>81</sup> (Китай, Индия, Персия, Россия, Сиам, Афганистан).
- (6.) Острова — угнетатели<sup>82</sup>, материи — угнетаемые.
- (7.) Максимум морских границ, полное отсутствие сухопутных.

<sup>80</sup> Здесь намек на первую русскую революционную газету «Колокол», выходившую в Лондоне в 1857—1865 гг., а также в 1865—1867 гг. в Женеве на французском языке. Издатели — А. И. Герцен и Н. П. Огарев. В ней участвовали также французские и итальянские демократические писатели и общественные деятели, но попытка возобновить издание (1868) на французском языке не нашла поддержки среди европейских демократов.

<sup>81</sup> Хлебников здесь, вероятно, был непоследователен или оговорился, а Р. А. Ивнев, записывая его слова, что-то недослышал и допустил ошибку (ср. также тезис № (6)). Имеется в виду не «материк Ассу», а «остров Ассу», так как все дальнейшие формулировки строятся на устоявшейся позиции «остров — материк», причем создание утопического острова Ассу — одна из главных задач автора манифеста.

<sup>82</sup> Речь идет, скорее всего, о Британских островах и Британской империи.

- ⟨8.⟩ Из пепла великой войны<sup>83</sup> родилась единая Азия.
- ⟨9.⟩ Мы, облаченные в тяжелые латы положительных наук, спешим на помощь нашей общей матери<sup>84</sup>.
- ⟨10.⟩ В Астрахани, соединяющей три мира — арийский, индийский и каспийский, треугольник⟨е⟩ Христа, Будды и Магомета<sup>85</sup>, волею Судьбы образован этот союз.
- ⟨11.⟩ Подлинник начертан на листьях лотоса и хранится в Чаталгае<sup>86</sup>. Постановлением трех<sup>87</sup> хранителем его назначено Каспийское море.
- ⟨12.⟩ Мы выступаем как первые азиаты, сознающие свое островное единство.
- ⟨13.⟩ Пусть гражданин нашего острова пройдет от Желтого моря до Балтийск⟨ого⟩ ⟨моря⟩ и от Белого ⟨моря⟩ ⟨до⟩ Индий⟨ского⟩ океана, не встречая границ.
- ⟨14.⟩ Пусть татуировка государств будет смыта с тела Азии волей азийцев.
- ⟨15.⟩ Уделы Азии, соединяйте⟨сь⟩ в остров.
- ⟨16.⟩ Мы, граждане нового мира, освобожденные и объединенные Азией, проходим перед вами праздничным шествием. Удивляйтесь нам.

---

<sup>83</sup> Речь идет о Первой мировой войне (1914—1918).

<sup>84</sup> Ср. неологизм «Азматери» (в род. пад.; РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 52). Ср.: ГРИГОРЬЕВ 2000: С. 134, 371.

<sup>85</sup> Для Хлебникова 3 — сакральная цифра. Он сопоставляет три мира, вернее, три расы — арийскую, индийскую и условную «каспийскую» — с основателями трех мировых религий, а также противопоставляет их трем поэтам, имея в виду С. Буданцева, Р. Ивнева и себя (ср. тезисы №№ ⟨11⟩, ⟨32⟩ в этом манифесте). Кроме того, Хлебников, вероятно, имел в виду и тот факт, что сама дельта при впадении Волги в Каспийское море, если посмотреть на карту или с высоты птичьего полета, представляет собой природный треугольник. Ср. также неизданную запись: «⟨...⟩ В Победу Будетлянск⟨ую⟩. [Мм.] странно, что Будда, Магомет, Конфуций начинаются с Б., М., К. Не так ли начинаются и прозвища Будетлян? Бурлюк, Маяковский, Крученых. [Очень] странно. Мм.» (РО ИРЛИ Ф. 656. Л. 1).

<sup>86</sup> Вероятно, имеется в виду ильмень Большой Чапчалган (надо думать, что Р. Ивнев, записывая текст манифеста под диктовку Хлебникова, допустил ошибку).

<sup>87</sup> Речь идет о тройственном союзе Христа, Будды и Магомета, что подтверждается зачеркнутым словом «союза» перед числительным «трех» (см. тезис № ⟨10⟩).

- (17.) Девушки, сплетайте венки и кладите их под ноги победителей будущего<sup>88</sup>.
- (18.) Тернии, которыми поспешат оцарапать ноги идущих к единству, мы поспешим обратить в розы<sup>89</sup>.
- (19.) Наш путь — к единству Звезды через единств(о) Азии и через свободу материка к свободе Земного шара.
- (20.) Мы идем по этому пути не как деятели смерти, а как молодые Вишну<sup>90</sup> в рубахе рабочего.
- (21.) Песни и слово — наше волшебное оружие.
- (22.) Смотрите, Азия только одна, а (у) нее столько женихов — японцы, англичане, американцы.
- (23.) Нашим ответом будет натянутый лук Одиссея<sup>91</sup>.
- (24.) Начиная нашу жизнь, мы вырываем Индию из великобританских когтей. Индия — ты свободна<sup>92</sup>. Трое первых<sup>93</sup>, назвавших себя азиатами, освобождают тебя.
- (25.) Вспомни заветы Цейлона<sup>94</sup>, так и мы стучимся в твой разум, остров Ассу.

<sup>88</sup> Ср. в «Воззвании Председателей земного шара»: «Только мы нацепили на свои лбы / Дикие венки Правителей земного шара» (Творения: 609).

<sup>89</sup> Здесь перефразирована латинская поговорка «Per aspera ad astra» («Через тернии к звездам!»).

<sup>90</sup> Ср. в стихотворении «Меня проносят (на) (слоно)вых носилках...», которое навеяно индийской миниатюрой, изображающей Вишну: «Меня все любят — Вишну новый...» (Творения: 87).

<sup>91</sup> Здесь Хлебников отождествляет себя с Одиссеем. Имеется в виду один из последних эпизодов мифа об Одиссее, когда Пенелопа устраивает состязание для женихов в стрельбе из лука, принадлежащего Одиссею, но никто из них не был в состоянии натянуть тетиву. Одиссей завладевает луком и стрелами и убивает своих соперников. Ср. в декларации «На приезд Маринетти в Россию» (1914): «...лук их натянут, а чело гневается» (СП, V: 250).

<sup>92</sup> В 1918 г. в Индии возродилось национально-освободительное движение.

<sup>93</sup> Ср. тезис № (12). Здесь, вероятно, речь идет о трех поэтах — Р. Ивневе, С. Буденцеве и самом авторе манифеста.

<sup>94</sup> Ср. в брошюре «Время мера мира»: «В перечне войн статьи „Он сегодня“ приведен поход Виджай с 700 спутников на о. Цейлон и завоевание Малабарского побережья — топор Рамы (1176 г. и 543 до Р. Х.) = 317 × 2; но ведь это почти все, что известно о древней Индии!» (Хлебников 1916: 13). Ср. также упоминание Виджай в повести «Ка». Об этом см. подробнее в заметке Х. Барана «Куда плыл победитель?» (БРАН 2002: 268—269).



- (26.) Мы бросились в глубь веков и собрали подписи Будды, Конфуция и Толстого<sup>95</sup>.
- (27.) Народы Азии, думайте больше о своем единстве, и оно не оставит вас.
- (28.) Мы зажигаем светильник<sup>96</sup>.
- (29.) Народы Азии, посылайте лучших сынов поддерживать зажженное пламя.
- (30.) Мы созываем конгресс угнетенных народов у вели(кого) озера<sup>97</sup>. Великие мысли рождаются около великих озер. Здесь у самого большого озера в мире родилась мысль о самом большом острове мира.
- (31.) Мы призываем Россию к немедленному соединению с Южным Китаем для образования мирового тела великой Швейцарии Азии.
- (32.) Мы приносим в жертву Δ наших серд(ец) провозглашаемому Δ-ку рас<sup>98</sup>. Делая это, мы делаем бессмертными наши имена и вонзаем их в гриву бегущих столетий<sup>99</sup>.
- (33.) Народы, следуйте за нами!

*12 сент(ября) 1918 г. 5 ч. 27 м. (57 с.).  
Астрахань.*

<sup>95</sup> Ср. эту «тройку» с «треугольником» в тезисе № (10). Примечательно, что в ней появилось имя Л. Н. Толстого, несмотря на футуристическую эстетику, отвергающую традиции классической литературы.

<sup>96</sup> Здесь аллюзия к мифу о Прометее.

<sup>97</sup> Речь идет о бессточном Каспийском озере-море. Международный конгресс не мог состояться прежде всего из-за военного положения осенью 1918 г. вокруг Астрахани.

<sup>98</sup> Речь идет не только о противопоставлении поэтического треугольника (С. Буданцев, Р. Ивнев и сам Хлебников) треугольнику рас (ср. тезис № (10)), но здесь также намек на поэтику футуристов. Вероятно, геометрическое обозначение треугольника (Δ) возникло в связи с символикой треугольника в поэтике художников-новаторов (имеется в виду группа «Треугольник», основанная в 1908 г. и возглавлявшаяся художником Н. И. Кульбиным, который вместо подписи на своих работах ставил треугольник с монограммой внутри: , а также в поэтике группы петербургских эгофутуристов (ее издательская марка на ряде книг, вышедших в 1912 г., — ). Р. Ивнев в 1913 г. входил в московскую группу эгофутуристов — «Мезонин поэзии».

<sup>99</sup> Ср. в стихотворении «Харьковское Оно»: «Оно струит, как темный мед, / Свои целуемые косы. / На гриве бьется. Кто поймет, / Что здесь живут великороссы?» (Творения: 110).

## АЗОСОЮЗ

- I. Союз ставит своей целью сближение народов Азии и устраивает раут азийских народов<sup>100</sup>.
- а) Причины возникновения союза. Все более и более выступающая необходимость самообороны для разорванных частей одного целого — священного острова Ассу.
  - б) В это(м) величественном чертеже Азии<sup>101</sup> мы видим место Европы как спутника, вращающегося вокруг главного светила — Азии.
  - в) Объединение народов Америки. Цемент — принципы франц(узской) революции<sup>102</sup>.
- (II.) Азия должна создать свои, более усовершенствованные принципы, вокруг которых (могли?) бы объединиться ее народы.
- Каковы эти принципы?<sup>103</sup>
1. Политический лучизм как основа мировоззрения молодой Азии<sup>104</sup> (т. е. принципов, долженствующих лечь в основу ее жизни).
  2. Соединение вращательного движения человечества и п(о)ступательного создает лучеобразное.
  3. Основ(ание) лаборатории изучени(я) времен(и).
  4. Лаборатория времени — Верховн(ый) Совет Управления Азией.
  5. Молчание — основно(й) принцип в отношениях (между) люд(ьми). Человек может сказать человеку слово, когда у него есть что сказать.

<sup>100</sup> См. примеч. 97. Ср. также в «Письме двум японцам» (1916), где он предлагал созвать Азийский съезд в Токио (Творения: 605).

<sup>101</sup> *Величественный чертеж Азии* — здесь отсылка к названию исследования историка и археолога Г. Спасского «Книга, глаголемая Большой чертеж» (1846), которое неоднократно упоминается в указанной работе А. Ф. Мюллера (МЮЛЛЕР 1892).

<sup>102</sup> Имеются в виду основные принципы, изложенные в манифесте Великой французской революции (1789—1794 гг.) «Декларация прав человека и гражданина», — «свобода, равенство, братство». Ср. об этих принципах в «Воззвании Председателей земного шара» (Творения: 609).

<sup>103</sup> О принципе «политический лучизм» см. в 4-й части нашей ст.

<sup>104</sup> Ср. сочетание «молодая Азия» с формулой «Азийские юноши» в «Письме двум японцам» (Творения: 606). Ср. также другое название этого манифеста — «Манифест Младо Азии».



6. Человек должен быть одет легко и просто. Человек не может быть внутренне свободным, если его стесня(ю)т внешние условия. Война всем условностям материального и нематериального характера.
7. Культ Совести. Один вечер в неделю — беседа с Совестью.
8. Индивидуальная Совесть впадает в Общественную Совесть. Совесть — душа Азии.

〈13 сентября 1918.  
Астрахань〉

### **АЗИЯ КАК ОСВОБОДИТЕЛЬНИЦА МИРА**

1. История образования индо-русского союза 〈и〉 паназиат(ского союза)<sup>105</sup>.
- 〈2.〉 Острова и материка. Угнетение островами материков.
- 〈3.〉 Гауризанкар<sup>106</sup>.
- 〈4.〉 Три вида водораздела, как три вида рабства. Рабство Индии, рабство Китая, рабство России.
- 〈5.〉 Астрахань как точка соединения трех культур — арийской, индусской и китайской.
- 〈6.〉 Значение соединения народов Азии в одно государство.
- 〈7.〉 Единство морской азийской границы. Уничтожение сухопутных границ.
- 〈8.〉 Через освобождение Индии к освобождению Азии и через освобождение Азии к освобождению мира<sup>107</sup>.
- 〈9.〉 Хищничество островитян. Единство Азии и борьба 〈с〉 островным хищничеством.

〈13—17 сентября 1918.  
Астрахань〉

---

<sup>105</sup> Ср. с первоначальным названием манифеста «Индо-русский союз» — «Всеазиат(ский) союз».

<sup>106</sup> *Гауризанкар* — далее следуют зачеркнутые слова: «как вершина». В то время гора Гауризанкар считалась самой высокой горой в мире. Хлебников упоминает ее как символ Азии в «Письме двум японцам» (Творения: 604).

<sup>107</sup> Ср. с тезисом № 〈24〉 «Индо-русского союза»: «Начиная нашу жизнь, мы вырываем Индию из великобританских когтей. Индия — ты свободна. Трое первых, назвавших себя азиатами, освобождают тебя».

### Условные сокращения

- НП — *Хлебников В.* Неизданные произведения / Ред. и коммент. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940.
- СП — Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. 1—5 / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова; Ред. текста Н. Степанова. Л., 1928—1933.
- Творения — *Хлебников В.* Творения / Общ. ред. и вступит. ст. М. Я. Полякова; Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986.
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).
- РО ГЛМ — Рукописный отдел Государственного литературного музея (Москва).
- РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) (Санкт-Петербург).
- РО РНБ — Рукописный отдел Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

### Литература

- БАРАН 2002 — *Баран Х.* О Хлебникове: Контексты. Источники. Мифы. М., 2002.
- ВАЛЮЖЕНИЧ 1993 — *Валюженич А.* Осип Максимович Брик: Материалы к биографии. Акмола, 1993.
- ВЕСТСТЕЙН 2000 — *Вестстейн В.* Трубецкой и Хлебников // Евразийское пространство: Звук и слово: Междунар. конф. 3—6 сентября 2000: Тез. и материалы. М., 2000. С. 135—137.
- ВИШНЕВЕЦКИЙ 2000 — *Вишневецкий И. Г.* Эстетика и практика музыкального евразийства: случай А. Лурье и В. Дукельского // Евразийское пространство: Звук и слово. М., 2000. С. 181—200.
- ГЛИНИИ 1989 — *Глинии Г. Г.* Калмыкия в прозе В. Хлебникова // Тезисы докладов III Хлебниковских чтений. Астрахань, 1989. С. 34—35.
- ГОНЧАРОВА 1913 — Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900—1913: Каталог. М., 1913.
- ГРИГОРЬЕВ 2000 — *Григорьев В. П.* Будетлянин. М., 2000.
- ГРИГОРЬЕВ 2000а — *Григорьев В. П.* Три оппозиции в идеостиле В. Хлебникова: славь / немь, Восток / Запад, «зангезийство» / ? // Евразийское пространство: Звук и слово. М., 2000. С. 140—142.
- ДУГАНОВ 1990 — *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.

- ЕРЫМОВСКИЙ 1969 — *Ерымовский К.* Певец Лебедии // *Его же.* Легенда о лотосе. Элиста, 1969. С. 151—188.
- ЖИТЕЦКИЙ 1892 — *Житецкий И. А.* Астраханские калмыки (наблюдения и заметки) // Сборник Трудов Петровского Общества исследователей Астраханского края. Астрахань, 1892.
- ЖИТЕЦКИЙ 1893 — *Житецкий И. А.* Очерки быта астраханских калмыков: Этнографические наблюдения 1884—1886 гг. М., 1893.
- КВАНТРИШВИЛИ 1994 — *Квантришвили Г. А. Н. Лоскутов* // Историко-культурная энциклопедия Самарского края. Самара, 1994. [Т. 2.] С. 302—303.
- КРУЧЕНЫХ 1998 — *Крученых А.* Наш выход / Вступит. ст. Р. В. Дуганова; Комментар. Р. В. Дуганова, А. Т. Никитаева и В. Н. Терехиной. М., 1998.
- КРУЧЕНЫХ, ХЛЕБНИКОВ 1913 — *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое. М., 1913.
- ЛАРИОНОВ 1913 — *Ларионов М.* Лучизм. М., 1913.
- ЛУРЬЕ 1919 — *Лурье А.* Мы и Запад. 2-е изд. Пг., 1919.
- ЛУРЬЕ 1969 — *Лурье А.* Наш марш // Новый журнал (Нью-Йорк). 1969. № 94.
- МАЯКОВСКИЙ 1955 — *Маяковский В.* Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1955.
- МЮЛЛЕР 1892 — *Мюллер А. Ф.* О названиях и географических картах Каспийского моря // Сб. Трудов Петровского Общества исследователей Астраханского края. Астрахань, 1892. С. 1—62, отд. паг.
- НИКИТИН 1955 — *Никитин В. П.* Русский дервиш (в Персии) = بورس نيكيتين، درویش روسی، مجله «بغضاء» طهران، مهر، ۱۳۳۴
- ОРЛИЦКИЙ 1995 — *Орлицкий Ю. Б.* Поэтика В. Хлебникова в зеркале творчества А. Кремлева // Хлебниковские чтения. V: Тез. докл. Астрахань, 1995.
- ПАРНИС 1974 — *Парнис А.* Родина поэта // Сов. Калмыкия. 1974. 19 марта.
- ПАРНИС 1976 — *Парнис А.* «Конец царство, ведь оттуда я...» // Теегин Герл = Свет в степи (Элиста). 1976. № 1 (67). С. 135—151.
- ПАРНИС 1980 — *Парнис А. В. Хлебников* — сотрудник «Красного воина» // Литературное обозрение. 1980. № 2. С. 105—112.
- ПАРНИС 2000 — *Парнис А.* «Теперь я знаю, что такое жизнь...»: Илья Зданевич — первый биограф Пиросманашвили // Русская мысль (Paris). 2000. № 4316—4320. 4 мая — 7 июня.
- ПАРНИС 2000а — *Парнис А.* «В Одессе, а это было в Одессе...» // Дерибасовская — Ришельевская. Вып. 1. Одесса, 2000. С. 39—42.
- ПОДЪЯПОЛЬСКИЙ 1927 — *Подъяпольский Н.* В устьях Волги. М.; Л., 1927.
- РУССКИЕ ИИСАТЕЛИ 1998 — Русские писатели. XX век: Биобиблиографический сл. Ч. 2 / Под ред. Н. Н. Скатова. СПб., 1998.
- СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ 1929 — *Святополк-Мирский Д.* Хлебников // Евразия. 1929. 26 января.
- СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ 2000 — *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи / Сост. В. В. Перхина. СПб., 2000.

- СЕМЕНОВ 1901 — Россия: Полное географическое описание нашего отечества / Под ред. В. П. Семенова и под общ. рук. П. П. Семенова и В. И. Ломанского. Т. 6. Среднее и Нижнее Поволжье и Заволжье. СПб., 1901.
- СТЕПАНОВ 1975 — *Степанов Н. Л.* Велимир Хлебников. М., 1975.
- ТОПОРОВ 1982 — *Топоров В. Н.* Лотос // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 71—72.
- ТОПОРОВ 2000 — *Топоров В. Н.* О «евразийской» перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере // Евразийское пространство: Звук и слово. М., 2000. С. 83—124.
- ХАРДЖИЕВ 1975 — *Харджиев Н.* Новое о Велимире Хлебникове: (К 90-летию со дня рождения) // День поэзии. 1975. М., 1975. С. 201—211.
- ХЛЕБНИКОВ 1916 — *Хлебников В.* Время мера мира. Пг., 1916. С. 7—9.
- ХЛЕБНИКОВ 1972 — *Хлебников В.* Собрание сочинений. Bd 3 / Hrsg. V. Markov. Munchen, 1972.
- ХЛЕБНИКОВ 1984 — *Хлебников В.* Ладомир / Предисл. Д. Н. Кугультинова; Сост., вступит. ст. и примеч. Р. В. Дуганова. Элиста, 1984.
- ХЛЕБНИКОВ 1988 — *Хлебников В.* Утес из будущего / Сост., вступит. ст. и примеч. Р. В. Дуганова. Элиста, 1988.
- ХЛЕБНИКОВ 1990 — *Хлебников В.* Неизданное / Публ. и коммент. Н. С. Травушкина // Поэтический мир В. Хлебникова. Волгоград, 1990. С. 118—125.
- ХЛЕБНИКОВ 1999 — *Хлебников В. В.* Из двух тетрадей (1913—14, 1918—19) / Публ. У. Коминс-Ричмонд // Experiment = Эксперимент (Los Angeles): Из архива Николая Ивановича Харджиева, хранящегося в Культурном фонде «Центр Харджиева-Чага» при Музее Стеделик в Амстердаме / Под ред. М. Конекни, И. Меньшовой, Дж. Боулта. 1999. Vol. 5. P. 49—56.
- ХЛЕБНИКОВ 2000 — *Хлебников В.* Доски судьбы / Сост. и коммент. В. В. Бабкова. М., 2000.
- ХЛЕБНИКОВ 2001 — *Хлебников В.* Поэзия. Проза. Драматические произведения. Публицистика / Предисл. Ю. Н. Тынянова; Сост. и коммент. А. Е. Парниса. М., 2001.
- ХЛЕБНИКОВ 2001a — *Хлебников В.* Проза поэта / Сост. Е. Р. Арензона. М., 2001.
- ХЛЕБНИКОВ 2001b — *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. СПб., 2001.
- ЧУЙКОВ 1992 — *Чуйков Ю. С.* Первая заповедь. Астрахань, 1992. С. 4—14.
- ЧУЙКОВ 1996 — *Чуйков Ю.* Почему тускнеют жемчужины. Астрахань, 1996.
- ЭРЕНДЖЕНОВ 1990 — *Эрендженев К.* Золотой рудник: О калмыцком народном творчестве, ремеслах и быте. Элиста, 1990.
- ЯКОБСОН 1987 — *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.
- ТОМАН 1994 — Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles. 1912—1945 / Ed. by J. Toman. Ann Arbor, 1994.

*Л. Л. Гервер*

## **Движение «от» — «в» в поэме Хлебникова «И вот зеленое ущелие Зоргама...»**

Обратимся для начала к тексту поэмы<sup>1</sup>:

- 1      И вот зеленое ущелие Зоргама.  
         Ханночка, как бабочка, опустилась,  
         Присела на циновку и  
         Водит указкой по учебнику.
- 5      Огромные слезы катятся  
         Из скорбных больших глаз. Это горе.  
         Слабая, скорбная улыбка кривит губы.  
         Первое детское горе. Она спрятала  
         Книжку, чтобы пропустить урок,
- 10     Но большие люди отыскали ее и принесли.  
         Зеленые, темные горы, на них курится  
         Свайный храм облаков  
         Белой кровлей и стройными столбами.  
         Вечно озабоченным шумом летит по ущелью река.
- 15     Море, великое море,  
         Точно великое зеркало, передо мной,  
         И над ним большая голова  
         Матери и родных.  
         Смешливые, проказливые мальчики
- 20     Толкают друг друга и знаками  
         Настойчиво советуют надать своим товарищам пощечин.  
         Подобны тяжелым черным камням,  
         Громадны нависающие глаза ее  
         И нежно змеится на губах
- 25     Скорбная улыбка.  
         Белый ситцевый наряд.  
         Как бесчисленные белые

---

<sup>1</sup> См. ХЛЕБНИКОВ 2000: 294—298.

- Глаза, смотрели сверху  
Листья белого ствола.
- 30 Я спал под белым деревом.  
Убогая зелень земли.  
— Айн дам драм дам, — пела  
Цыганка смуглая, плясала.  
И пляшущая и темная,
- 35 Лохмотья синие и черные,  
Ведро на голове,  
Курчавой дикими волосами Армавира,  
Рука упруго упиралась в бок,  
Другая протянута.
- 40 И всю дорогу по степи ты пела и плясала:  
— Туса-туса-туса  
Мэн да-да ца-цо.  
И без ожерелий ожирелые,  
Тучные, смугло грязные,
- 45 Серые, гордые  
Тем, что они не из табора, —  
Вы их помните? —  
Около вещей вод  
Пять сестер.
- 50 Советский муж с лысой бородкой  
Сосал глазами пляску  
Едущих в Персию.  
За ними! за ними!  
Но через камни городского быта
- 55 Бьется горный ключ  
Смуглых предков.  
— Дервиш, урус дервиш, —  
Поют они.  
— Товарищ, товарищ! гуль-мулла! —
- 60 Теребят чернобровые мальчики.  
Потом затихают и вдруг молчаливо  
Смотрят на горы, и русская  
Грусть у них в глазах.  
Дикие, похожие на коз,
- 65 Девушки пересыпают зерно  
Плова. Старая ханьша, одетая  
В рубище, выходит из двери.  
Я хотел потрясти желтой гривой,

- 70 Скомканной бородой, броситься с гор  
И увлечь потоком дикой жизни и смеха  
Население этих гор.
- Более пения и топота  
Ног у водопадов!  
Мы идем в населенные людьми звуки.
- 75 Город из бревен звука,  
Город из камней звука,  
Туда веду я вас.  
В город звучной пищи,  
В город звукоедов идемте,
- 80 Где бревна из звука,  
Бревна из хохота  
И улица пения.  
Что ты смотришь на меня,  
Государство, (населенное) людьми жилого звука,
- 85 Этими важными глазами своими?  
Довольно праздно брянчать  
По струнам рукой,  
Довольно жадным слухом  
Льнуть и ловить звуки,
- 90 Слушать их.  
Пора населить человечеству  
Государство звуков,  
Хлынуть в звук и свешиваться курчавыми  
Головами детей из стен звука.
- 95 Вырубим в звуке окна и двери.  
Услышим порядки пения  
И очередь ртов.  
От стеклянного паруса  
Жилого полотна,
- 100 Протянутого над ночным долом,  
От веревок города-судна, висящих  
Как глубокие глаза  
Ночных существ,  
От города, идущего
- 105 Тою же тропой, как  
Раньше шел его предтеча,  
Учитель в овечьей шкуре.  
Земные зеленые растения поровну делят

- Пространство на перегородки города,  
110 Открывшего настезь для мыслящих единиц  
Стеклянные книги,  
Для глаз неба —  
Читать черты людской жизни,  
Поставив их на корешок,  
115 Чтоб ветер гулял  
И шевелил стеклянные листы,  
Полные жажды солнца,  
Где самая маленькая частица —  
Горница Али или Оли,  
120 Опершихся на подоконник.  
Город стеклянных страниц,  
Открывающий их широким цветком днем  
И закрывающий на ночь,  
Посылающих узкие колосья,  
125 Струящихся как овес, горниц стекла,  
Город, чье благовоние,  
Чей летний запах —  
Ветер летучего люда.  
Запах людского полета,  
130 Тяги по небу каждые сутки  
Внемлется ноздрями ночи.  
Город, силач тела гордых стекломьяс,  
Старик рыбак,  
Железными икрами погруженный по колено в воду,  
135 Кругом которого вода  
Журчащих столетий,  
Не устающий тянуть вдаль  
Свой невод —  
Гибкие железосети.  
140 Набухший солнечной водой город,  
К которому из прошлых столетий летит слово:  
«Старик стеклянного тулупа,  
Чьи волосы — халупа над халупой,  
Своих дворцов раскинул улей,  
145 Где солнца заплутали пулей».  
От этого города  
Идемте в город  
Из строгих бревен времени.  
Идемте, о плотники,



- 150 Стругать столетья  
На плотничьи доски.  
И по обычаю плотников,  
Приступая к делу,  
Обвяжем липовым лычком
- 155 Наши славянские кудри.  
В этот котел страстей  
Я хотел  
Бросить будетлянский огонь инее,  
Инесного пороха,
- 160 Когда вся страна  
С тысячелетиями прошлыми —  
Стеклообразная трубка перед умными глазами химика,  
И его мозг зависит от изломов счастья,  
Я хотел бросить (поверхностей и углов)
- 165 Кусок другого мира.

1921

Перед нами описание пути. Однако, читая поэму, нелегко уследить за направлением движения и понять, о каком месте действия идет речь в данный момент и каков порядок прохождения топосов. Естественное представление о фазах пути здесь совершенно преобращено. Не конец поэмы, а ее начальная строка сообщает о достигнутой цели: «И вот зеленое ущелие Зоргама». Да и вся первая часть дает спокойную, почти неподвижную картину отдохновения и остановки: девочка с книжкой, вечный шум реки, зеркало моря, горы, спящий в тени дерева человек<sup>2</sup>. Рассказчик глядит не вперед, как идущий к цели, а вокруг и вверх.

Пение цыганки — сигнал к пробуждению и движению, переломный момент поэмы, сравнимый с началом симфонического аллегро после медленного вступления. Отсюда, собственно, и начинается рассказ о пути, динамика которого выражена через последовательность глаголов, различающихся по времени и наклонению. Поэт-вожатый говорит о своем желании увлечь за собой людей как об уже бывшем: «я хотел... броситься», и тут же, словно в кинофильме, когда рассказ о событии превращается в его показ, происходит резкий прорыв в действенное, повелительное настоящее и призывное будущее время. А в конце возвращается начальная формула («я хо-

---

<sup>2</sup> Хлебников описывает Зоргамское ущелье в Персии и дом талышского хана, где он провел несколько дней в качестве домашнего учителя в 1921 г.

тел бросить...»), замыкая круг времени и утверждая неизбывность стремления:

Я хотел ... броситься с гор  
И увлечь потоком дикой жизни и сме-  
ха население этих гор.

Мы идем в населенные людьми звуки ... Туда веду я вас ... Пора  
населить человечеству Государство звуков ... Вырубим в звуке окна  
и двери ...

Идемте в город Из строгих бревен времени. Идемте, о плотники,  
Стругать столетья На плотничьи доски.

Я хотел Бросить будетлянский огонь инее, Инесного пороха...  
Я хотел бросить поверхностей и углов Кусок другого мира.

Подобно обычному пути, путь поэмы «И вот зеленое ущелие Зоргама...» ведет от пункта к пункту — но в постоянно изменяющемся пространстве, лишь поначалу связанном с реальной географией. Основные места действия — горное селение, город-звук, город будущего и город законов времени.

Из России в Персию едут люди, и среди них пляшущие цыганки — двойной символ движения, при этом движения музыкально упорядоченного: одна из цыганок «всю дорогу по степи ... пела и плясала». Поэт восклицает: «За ними, за ними!» — казалось бы, призывая продолжить путь в глубь Персии. И в последующем фрагменте, общем с поэмой «Труба Гуль-муллы» («Тиран без Тэ»), место действия все то же. Однако продолжением «персидской» фразы «Я хотел потрясти желтой гривой, Скомканной бородой, броситься с гор» становится утверждение: «Мы идем в населенные людьми звуки»<sup>3</sup>.

Хлебниковский миф о пространственности, телесности звука далеко не единичен в современной ему поэзии и имеет длительную предысторию. К примеру, в Древней Индии звук рассматривался как качество особой субстанции — акаши, заполняющей собою все пространство, а иногда с ним отождествляемой<sup>4</sup>. У музыкальных мифотворцев XX века звук не только тождествен пространству, в котором он раздается, но и обладает собственной пространственностью («пу-

<sup>3</sup> Р. Вроон предполагает, что с этой строки начинается текст другого стихотворения. См.: ВРООН 2000: 368.

<sup>4</sup> МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА 1967: 102.

чина звуковая» у Бальмонта, «недра музыки» у Ахматовой) и материальностью (мандельштамовский «пенья материк», «штаны из бархата голоса» и «горсть медных слез» у Маяковского, «песни колотой куски» у Пастернака и т. п.). Ближе всего к Хлебникову Белый: его «звуко-комнаты» — это, так сказать, внутренние помещения домов «города из камней звука» — при всех различиях между «Котиком Летаевым» (1922) и хлебниковскими стихотворениями о звуковых постройках. Особенно впечатляют совпадения с «Глоссолалией», антропософским сочинением Белого, вышедшим в Берлине в 1922 году. Ограничимся констатацией общности, природу которой еще предстоит изучить:

В древней-древней Аэрии, в Аэре жили когда-то и мы — звуколюди; и были там звуками выдыхаемых светов: звуки светов в глухо живут; и иногда выражаем мы их звукословием, *глоссолалией*<sup>5</sup>.

Неологизм «звуколюди» отсутствует в поэме «И вот зеленое ущелие Зоргама...», но входит в состав ключевых строк «Царапины по небу» (1920—1922):

Скорее учитесь играть на ладах  
Войны без дикого визга смерти —  
Мы звуколюди!  
Батый и Пи! Скрипка у меня на плече!

Поэт призывал в город-звук, но местом, где оказались путники, стал город стеклянных и металлических конструкций, город будущего<sup>6</sup>. Поначалу кажется, что он — тот самый, куда ведет поэт (в других хлебниковских текстах так и есть: образы городов слиты воедино)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> БЕЛЫЙ 1994: 48.

<sup>6</sup> Само словосочетание отсутствует в поэме, но описание этого города почти целиком дублировано фрагментами других хлебниковских вещей: стихотворений «Город будущего», «Я и Россия», «О город тучеед!» и, конечно, статьи «Мы и дома», откуда взялись дом-пароход, стеклянные листы дома-книги, дом-цветок.

<sup>7</sup> В стихотворении «О город тучеед!» обращение к городу стеклянных утесов включает строки, почти дословно совпадающие с описанием двух, а по сути — трех городов поэмы: «Старик стеклянного тулупа, чьи волосы халуца над халупой, Своих кудрей раскинув улей, где полдень заблудился пулей...» (ср. строки 142—145 в поэме) и «Ты город ... звукоедов, Где бревна грохота, Крыши нежных свистов... Где камни — время» (ср. строки 78—

Цезура между частями поэмы, где рассказывается о городе-звуке и «городе стеклянных страниц», малоуловима: и здесь и там речь идет о небывалых домах и улицах. Меняется объект, но как будто сохраняется модус описания. Единственное, что указывает на новую фазу пути, — настойчивое повторение предлога «от». Путь указатель без цели: «От стеклянного паруса Жилого полотна, Протянутого над ночным долом, От веревок города-судна...» — куда же? Словно забыв незаконченную мысль, поэт вовлекается в описание города будущего:

Земные зеленые растения поровну делят  
Пространство на перегородки города,  
110 Открывшего настезь для мыслящих единиц  
Стеклянные книги,  
Для глаз неба...

Город будущего предстает в поэме уже осуществленным настоящим, которое надлежит оставить ради движения к главной цели. Строительный материал этого города «материален», хоть и утопичен для своего времени: стекло и железо (в статье «Мы и дома» говорится про город «стекло-железных сот»). Напротив, материал городов, к которым ведет поэт, невеществен — звук и время. Однако строительные единицы этого материала самые естественные, так сказать, природные: «камни», «бревна», «доски». Это символы хлебниковских законов времени.

Поэт рассказывает о городе будущего с любовью и подробно, вдвое дольше, чем рассказывал про город-звук, но туда поэт призывал и вел, а отсюда — уводит своих спутников: рассказ об устройстве промежуточного пункта движения построен как перечень покидаемых достопримечательностей. Призывы оставить город стекло-железных сот ради города из строгих бревен времени означают, что постижение механизмов образования будущего превыше проектов материального воплощения этого будущего.

В последовательности рассказа о пути город будущего находится между городом-звуком и городом законов времени. Однако логика

---

82, 75—76, 147—151 в поэме). То же в стихотворении «Граждане города звука!»: «Удары весел в город будущего, / где звуки, сладкие до ужаса, / служили пищей и едой... Здесь жили звукоеды... Люди звучного века» (опубликовано Р. Врооном в указанной статье).

взаиморасположения пунктов в особом пространстве поэмы иная. И далекое от цивилизации горное селение, и город будущего — высшее достижение цивилизации, и упомянутые вскользь «камни городского быта», вместе с пробивающимся сквозь них «горным ключом смуглых предков»<sup>8</sup>, равноудалены от цели движения. Эти места обитания следует оставить, чтобы услышать «порядки пения», приблизиться к постижению премудростей законов времени.

Весь путь поэмы (помимо той его части, что осталась за пределами рассказа) представляет собой две волны движения, ведущие «от» — «в» («от города...» — «в город...»). Эти предлоги — своего рода девизы, служащие для различения населенных пунктов на пути следования: есть цель пути и есть места, безусловно притягательные для идущих (горное селение и город будущего), но покидаемые ради достижения цели. В отличие от обычных пространственных отношений, когда один и тот же пункт пути выступает последовательно в том и другом качестве (путешественники подошли к городу, потом удалились от него), здесь выдержано строгое разделение функций.

Цель пути именуется различно. На первой стадии это город-звук, на второй — город законов времени. Строительство этих городов не завершено. Еще предстоит рубить и стругать — звуки и время<sup>9</sup>:

95      Вырубим в звуке окна и двери,  
          Услышим порядки пения...

150     Идемте, о плотники,  
          Стругать столетья  
          На плотничьи доски.

О городах, к которым устремлено движение, читатель узнает «по пути» к ним. Достижение цели — за пределами рассказа. Покидаемые пункты, напротив, представлены воочию, зато о пути к ним не сказано ничего: «за кадром» остается и поход к зеленому ущелию Зоргама, и перемещение поэта-вожатого и его спутников в город из стекла и металла.

---

<sup>8</sup> Излюбленный хлебниковский мотив: сквозь реалии современного города проступает прошлое, сквозь культуру — природа.

<sup>9</sup> В стихотворении «Граждане города звука!» путь (на этот раз — по волнам «черного моря полночи») ведет в *город будущего*, история которого — в *прошлом*: «звуки... служили пищей и едой... Здесь жили звукоеды».

При этом пункты пути, соотнесенные по принципу «от» — «в», вовсе не мыслятся как антиподы. Их принадлежность разным топосам, разным измерениям пространства, как и переименование цели пути, не создают впечатления разорванности, разобщенности целого: читая поэму, мы вовлекаемся в непрерывное, целенаправленное движение. В отсутствие рассказа о переходах из пункта в пункт, переходы осуществлены, и самым последовательным образом, — в пространстве слова (ср. у Мандельштама: «Хлебников мыслил язык, как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени» и тезис Р. В. Дуганова о действии-в-слове у Хлебникова<sup>10</sup>). От пункта к пункту передается эстафета повторяемых ключевых слов. *Книжке*, в которую ханночка смотрит глазами, полными слез, соответствует книга для глаз неба в городе будущего (связь между покидаемыми местами обитания); население гор преобразуется в население города звука; камни городского быта — в город из камней звука (мосты между пунктами «от» и «в»); порядки пения в городе-звуке сродни пространству, поровну разделенному на перегородки, в городе будущего (единство целевого пункта первой волны и отправного пункта второй волны движения «от» — «в»); «потоком дикой жизни и смеха» принесло в город-звук бревна из хохота, а «водой журчащих столетий» — бревна времени и столетья, которые надлежит стругать на плотничьи доски (параллелизм мотивов, связывающих пункты «от» и «в» первой и второй волн движения); пение цыганки становится пением чернобровых мальчиков: «Дервиш урус, дервиш», затем — пением у водопадов; позже появляются «улица пения» и «порядки пения»...

На каждой стадии пути, в каждом топосе единого пространства выявляются новые области значений ключевых слов. Важнейшее из них — «пение». Эстафета мотивов пения — тоже путь «от» — «в». Воспользовавшись иронической антитезой Белого из «Начала века»: «Де „музыка звучит двусмысленно“, — сетует Блок: она — 1) просто музыка, 2) „музыка сфер“»<sup>11</sup>, можно сказать, что в поэме «И вот зеленое ущелие Зоргама...» осуществляется последовательный переход от «просто пения» к хлебниковской музыке сфер — порядкам пения, которым подчинено все мироустройство, включая и движение планет (в «Войне в мышеловке» говорится о способности поэта-пророка «все зорче и зорче Шиповники солнц понимать, точно пение»).

<sup>10</sup> МАНДЕЛЬШТАМ 1991: 348; ДУГАНОВ 1990: 191.

<sup>11</sup> БЕЛЫЙ 1990: 281.

Наряду с пением в поэме присутствуют и мотивы инструментального звучания. Эта линия поэмы далеко не очевидна, ведь об инструментальной игре как таковой сказано лишь однажды:

Довольно праздно брянчать  
По струнам рукой,  
Довольно жадным слухом  
Льнуть и ловить звуки,  
90 Слушать их.  
Пора населить человечеству  
Государство звуков...

Единственный в стихотворении и вообще редкий у Хлебникова призыв отказаться от музыки — по сути то же, что и стремление поэта-вожатого увести спутников из города будущего. Пространственная оппозиция «от» — «в» здесь трансформируется во временную: «довольно» — «пора». И покидаемый город, и отвергаемая форма музицирования подобны объектам изучения, которые, будучи исследованы, оставляются ради других, но и входят вместе с ними, как необходимые элементы, в постоянно расширяющееся пространство знания о мире. В приведенном фрагменте отвергается *праздное* музицирование, чувственное и пассивное отношения к звукам: «пора» научиться слышать в них «порядки пения», ведь всякие музыкальные звуки, а особенно звуки струн (у Хлебникова это родовое наименование всех инструментов со струнами, включая рояль) подразумевают наличие *строй*, и каким будет строй, зависит от того, кто и как играет на струнах — будь то струны реального музыкального орудия или же струны законов времени. Само это слово служит указанием на высокое предназначение<sup>12</sup>: в разных своих вещах Хлебников повторяет призыв «...перестроить струны государства, большого ящика звенящих проволок, по звукам солнечного лада», «Найти общий *строй* времени Яровчатых солнечных гусель»; в «Досках судьбы» говорится «о струнах судьбы, о струнах столетий...». Тем самым, отвергаемый модус музицирования потенциально близок к «порядкам пения», которые ему противопоставлены. Эта близость подтверждается и параллельным местом из поэмы «Ночной обыск». Барышня играет на рояле, и ее «праздное брэнчание» («потеха») свидетельствует о действии законов времени, в данном случае — закона чередования дня и ночи:

<sup>12</sup> Хлебниковские струнные — основные инструменты законов времени. См. ГЕРВЕР 1992: 170—190, а также ГЕРВЕР 2001.

А это что? Господская игра,  
 Для белой барышни потеха?  
 Сидит по вечерам  
 И думает о муже,  
 Бренчит рукою тихо.  
 И черная дощечка  
 За белою звучит  
 И следует, как ночь  
 За днем упорно.

Как видим, в поэме «И вот зеленое ущелие Зоргама...» пение и инструментальная игра — основные формы музицирования — предстают в их движении от обыденных значений к высшим. Брянчание на струнах и цыганское «Айн дам драм дам» представляют «просто» игру и пение. На противоположном полюсе значений различимы «порядки пения» и потенциальные возможности «брянчания по струнам». Но этим дело не ограничивается. В поэме звуки законов времени названы «пением» и — «хохотом». В других, близких по тексту, стихотворениях «О город тучеед!», «Граждане города звука!..», есть также «бревна грохотов», «крыши нежных свистов», рев стеклянных хат («Где громче тысячи быков Стеклянных хат ревела глотка»), «дворцы из грохота»<sup>13</sup>. Чтобы

<sup>13</sup> Р. Вроон интерпретирует звуки в хлебниковских построениях о звуколюдях и звуко-городах как *гласные* и считает поэму «И вот зеленое ущелие Зоргама...» и стихотворение «Граждане города звука!» особенно существенными для понимания хлебниковской теории вокалической семантики. Однако в этих и подобных им текстах представлен звук как таковой. Он — и пение, и грохот, и хохот. В стихотворении «Граждане города звука!» говорится о государстве, «звонких как стакан» (ср. звонкие согласные), и — трижды — о грохоте, основном «материале» города звука в этой вещи: как совместить взрывную фонему слова «грохот» (ГРХТ) с рассуждениями о вокалической семантике? Вряд ли единственно возможным является и «гласная» интерпретация еще одного фрагмента: «Щастье людей — вторичный звук; оно вьется, обращается около основного звука мирового» (Хлебников 1928—1933, IV: 298). Почему не предположить, что Хлебников подразумевает обертон («вторичный звук», а не резонирующее тело, как сказано в статье)? Наконец, в связи с тезисом Р. Вроона о математическом понимании природы гласных звуков как *основе* пифагорейской гармонии сфер (Вроон 2000: 363: этот тезис не подтвержден ссылкой на какой-либо источник), заметим, что в пифагорействе поэта привлекает общепризнанно-пифагорейское — музыкально-математическое — понимание гармонии, числовые пропорции, соответствующие музыкальным интервалам, и т. п.



понять символику «хохота», «свиста», «рева» и «грохота», нужно вспомнить, что для Хлебникова это звуки, во-первых, не менее музыкальные, чем «пение», и, во-вторых, прямо связанные с музыкальными инструментами. В том же «Ночном обыске» рояль, на котором барышня «бренчит рукою тихо», в момент разрушения издает рокот, гром, пение и хохот. Главным же доказательством музыкальной и инструментальной принадлежности подобных звуков служит хлебниковский список под названием «Инструменты игры» (1906—1908)<sup>14</sup>, в котором свирель поставлена в один ряд с неологизмами «грохотня», «ревель» и «реунница», «свисталь» и «свистельница» и др.: изобретенные поэтом имена музыкальных инструментов указывают на характер их звучания.

Переход из одного измерения музыки в другое завершен на первой фазе пути «от» — «в». В городах из стекла и из бревен времени нет ни пения, ни хохота. Однако повторение основной канвы описания города-цели и существование одних и тех же построений, адресованных звукам, времени и числам: «город из бревен звука», «город из бревен времени», «мировая изба из бревен двойки и тройки» (в «Досках судьбы»), позволяют сказать, что на заключительной стадии поэмы тоже «звучит» музыка — музыка чисел.

У Хлебникова звук свидетельствует о числе почти повсеместно. Даже реальная музыка в ее высших и наиболее близких Хлебникову проявлениях — моцартовская, скрябинская — встраивается в мифопоэтическую образность законов времени, к которой сводятся едва ли не все основные музыкальные сюжеты хлебниковского творчества. Вот почему столь сходны по названию и описанию две цели пути в поэме «И вот зеленое ущелие Зоргама...».

Можно сказать, что цель, в конечном счете, одна: в поэме передано неустанное движение отовсюду, откуда бы то ни

---

Хлебниковская гамма будетлянина, включающая и гласную «У», и музыкальный тон «А» (ля), и целый ряд чисел, — понятие того же порядка, что и гамма (ἀρμονία) пифагорейцев, устроенная «согласно числу и геометрии», имеющая «божественную, величавую, чудесную природу» (цит. по: ван дер ВАРДЕН 1959: 416). Интерес Хлебникова к числовым пропорциям, определяющим звучание музыкальных интервалов, демонстрируют, в частности, опубликованные В. П. Григорьевым фрагменты из нотной тетради, предназначенной для «записи постоянных мира» (см. ГРИГОРЬЕВ 1983: 138—139).

<sup>14</sup> ГЕРВЕР 2001: 85—86.

было к еще не созданному «городу» из «бревен» звука и времени — символу хлебниковских законов времени, открытие которых было целью всей жизни поэта.

### *Литература*

- БЕЛЫЙ 1990 — *Белый А.* Начало века. М., 1990.
- БЕЛЫЙ 1994 — *Белый А.* Глоссолалия: Поэма о звуке. Томск, 1994.
- ван дер ВАРДЕН 1959 — *ван дер Варден Б. Л.* Пифагорейское учение о гармонии // *Его же.* Пробуждающаяся наука: Математика древнего Египта, Вавилона и Греции. М., 1959.
- ВРООН 2000 — *Вроон Р.* О семантике гласных в поэтике Велимира Хлебникова // *Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева.* М., 2000.
- ГЕРВЕР 1992 — *Гервер Л.* Хлебниковская мифология музыкальных инструментов // *Примитив в искусстве: грани проблемы.* М., 1992.
- ГЕРВЕР 2001 — *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- ГРИГОРЬЕВ 1983 — *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля. М., 1983.
- ДУГАНОВ 1990 — *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа поэта. М., 1990.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1991 — *Мандельштам О.* Буря и натиск // *Собрание сочинений.* В 4 т. Т. 2. М., 1991.
- МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА 1967 — Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
- ХЛЕБНИКОВ 1928—1933 — *Хлебников В.* Собрание сочинений. В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., 1928—1933.
- ХЛЕБНИКОВ 2000 — *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Т. 3. М., 2000.
- ХЛЕБНИКОВ 2000 — *Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л., 1928—1933.

*Н. Н. Перцова*

## **Куда идет слон из стихотворения В. Хлебникова «Меня проносят на слоновых...»<sup>1</sup>**

Стихотворный набросок В. Хлебникова «Меня проносят на слоновых»<sup>2</sup>:

Меня проносят на слоновых  
Носилках — слон девичедемный,  
Меня все любят — Вишну новый,  
Сплетя носилок призрак зимний. (...)

приобрел широкую известность в филологических кругах в начале 70-х гг. благодаря появлению статьи Вяч. Вс. Иванова<sup>3</sup>, в которой не только детально исследована его структура, но и указан навеявший его образ. Это индийская миниатюра, изображающая сплетенного из тел девушек слона, несущего мужское божество (Вишну и Бодисатву согласно Хлебникову, «Кришну, несомого апсарами<sup>4</sup>» согласно «Иллюстрированной истории религий», в которой, по-видимому, поэт и увидел эту миниатюру<sup>5</sup>). Стихотворение представляет собой «моментальный снимок», зарисовку, из которой не ясно, куда и зачем движется необычное шествие. Задача настоящей работы — рассмотрение этого стихотворения в более широком контексте творчества Хлебникова.

Слон и женщина — тема более позднего стихотворения (1916 г.)<sup>6</sup>:

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 00-06-80222 и РГНФ, проект № 02-04-00023.

<sup>2</sup> Хлебников 1940: 259 — в этом издании стихотворение датировано 1913 г., в издании Хлебников 2000 — 1912 г.

<sup>3</sup> См. Иванов 1997.

<sup>4</sup> Апсары — в ведийской и индуистской мифологии полубожественные женские существа, обитающие преимущественно на небе, но также и на земле. По эпическим представлениям, они ублажают в Сварге (т. е. на небе) смертных воинов, павших героями на поле битвы.

<sup>5</sup> ИИР: 122.

<sup>6</sup> Хлебников 1930: 296.

Бабочки смерти, бабочки снега  
 Кружатся в красном ярком огне.  
 В хоботе слоновьем тоже есть нега,  
 Если в нем качается укротительница жена.  
 Один присел, другой ступил на плечи  
 На трубном хоботе возникнул человек...

Напечатанное впервые в мемуарах Д. Петровского<sup>7</sup>, оно сопровождается такими пояснениями: осенью 1916 г. в Астрахани Хлебников влюбился в циркачку по имени Принцесса, качавшуюся в хоботе слона, и не раз ходил в цирк, чтобы посмотреть ее номер, впечатления о котором и отразил в своем стихотворении.

Как это часто бывает с мемуаристами, рассказывающими о Хлебникове, Петровский довольствуется описанием внешней канвы событий, не пытаясь проникнуть в их суть. Заметим, прежде всего, что, кроме «укротительницы жены», в стихотворении присутствуют еще двое людей, тела которых сплетаются подобно фигуркам на индийской миниатюре. Вероятно, именно сходство происходящего на арене с рисунком, который задолго до того привлек внимание поэта, и было одной из причин, заставлявших его вновь и вновь смотреть в цирке номер со слонем. Кроме того, с веселеньким рассказом Петровского плохо согласуется тема смерти, звучащая в начале стихотворения. Подобные недоумения разрешают черновики «Детей Выдры», по меньшей мере в двух из которых присутствует та же сцена, что и в стихотворении «Меня проносят на слоновых...».

Ее развернутый вариант хранится в ИМЛИ (ф. 139, оп. 1, ед. хр. б, л. 2—2 об., 1914 г.)<sup>8</sup>:

<sup>7</sup> ПЕТРОВСКИЙ 1926.

<sup>8</sup> Часть этого текста опубликована в ХЛЕБНИКОВ 2000: 489. Ксерокопия другого варианта того же текста (РО РНБ, ф. 1087, № 56, л. 1) — машинопись с авторской правкой — представляет собой переработку части рукописи из ИМЛИ (а также содержит новую сцену, стихотворные «Киевские впечатления» Сына Выдры, — см. примеч. 10). Интересно, что речь в нем идет уже не о толпе девушек, а о толпе молодежи:

## ВТОРОЙ БЫТ

(...)

### II Индо-русс(ий)

боясь раздавить травинку

один в задумчивости

гибкими

Сын выдры идет по зеленой чаще Индии сплетаясь руками в

[л. 2]

## 2-ое дело

[Человек] Сын выдры с [длинным] пером в руке,

[и с травинкой в другой руке]

[проходит] идет через зеленую чашу; Индии

и резвятся

[где в ветвях сидят обезьяны;]

[Очковая змея залегла на &lt;нрзб.&gt; игл.]

сплетаясь в нечто напоминающее слона.

и покрытые ковром

составив из сплетенных рук

[великооких]

чернооких девиц

Толпа [индусок] собравшись в виде слона

служанок храма с большими великими очами

У них большие смелые рты.

к себе

зовет его знаками и несут его на руках

Он садится на ковер покрывающий слона

как попона

что-то

сверху

[нечто] напоминающее слона [и] покрыты[й]е красным ковром толпа индусс-

теми

что восхищают путников,

кой молодежи с великими очами и большими смелыми ртами голосом

к себе несет высоко

храбрым [и звонким] зовет и [уносит] на руках. Он держит [в од-

и свящ(енной) и как святой мудрец сидит на слоне.

ной руке] лотос, [в другой] страницы книги, обезьян[а]ы [с] криками за-

Смерь Паливоды.

висти провожа[е]ют [его] их бросая шелуху и плоды. Но иноземные и суевер-

ные дикари с отравленными стрелами нападают из-за дерева. слон

шествия рассыпается и все протянув руки разбегаются. Умирающий, но

среди между папоротниками.

еще не умерший он лежит [один]. Пронзительный крик павлина. Тон-

к земле

кая серебряная кисть его головы царит над лесом. Склоненные бе-

идут в

всегда

лые жрицы богини Кали медленно [ходят в] капище, где носятся коршу-

согнувшись дымом шествует

на. Смоляной светоч впереди их. {...}

Слышишь

Я умер. Орму(зд.) проводи меня. [Услышь], Орму(зд)? сын выдры умер.



ем к границе жизни. Кто же этот герой? В стихотворном варианте, как уже говорилось, это Вишну и Бодисатва, в его источнике (ИИР) — Кришну, в приведенных отрывках из черновика «Детей Выдры» — Сын Выдры и «я». Чтобы разобраться в этом многообразии персонажей, нам придется обратиться к общему замыслу только что процитированного черновика.

Рукопись, состоящая из 14 страниц, начинается так:

	[крестами]
(Дети Выдры)	херами отмечены
	негодные для сцены
	действия
	2 дело
	1-ый вид

То есть перед нами вторая часть театральной пьесы, и пьесы необычной. В каждый момент сценическое пространство разделено на несколько частей — иногда их две (верх и низ), иногда четыре; в каждой «клетке» совершается собственное действие, однако герои одного пространства порой могут наблюдать происходящее в других или даже появляться в них — видимыми (так смешиваются воздвигшие курган и пирующие на тризне древние русы и приехавшие на автомобиле к кургану горожане — л. 3 об.) или невидимыми («Невидимый Пушкин стоит за плечами читающих» — л. 5 об.). События одной части сцены могут оказывать влияние на судьбу обитателей других частей. Дальнейшее увеличение многомерности сценического пространства осуществляется введением в театральный спектакль киноэкрана: «на экране показывается еще Межлум» (л. 5 об.); явление из днепровской воды в Киеве статуи Афродиты «на экране видят из гроба в истории» (л. 7). Тем самым достигается эффект одновременности разнокультурных и разновременных событий. Однако время может и двигаться вспять: выходящие из кургана скелеты превращаются в юных новобрачных (л. 4—4 об.); безрукая статуя Афродиты становится сначала самой Кипридой, а потом и пеной (л. 7—7 об.).

При всем разнообразии действующих лиц разных сюжетных линий их функции однотипны. Почти в каждой из них имеется герой, либо умирающий на наших глазах, либо такой, чья трагиче-

ская гибель общеизвестна — из истории (Сократ, Пушкин, Седов<sup>9</sup>), литературы или мифологии. Во многих сценах присутствует героиня — идеальная возлюбленная, оплакивающая умершего, гибнущая вместе с ним или возвращающая его к жизни (Афродита и Адонис, Меджун и Лейли, Осирис и Исида...). Остальные амплуа весьма немногочисленны — вредитель, помощник, наблюдатель, безликая толпа. В двух сценах присутствует ребенок, которому тоже грозит опасность (т. е. происходит как бы дублирование героя). Основной повторяющийся сюжет — любовь, побеждающая смерть. Однако в некоторых сценах он присутствует лишь частично: только смерть, но побежденная грядущим бессмертием (Сократ, Седов<sup>10</sup>), только любовь, но не боящаяся смерти («Витязь в тигровой шкуре»).

Из сказанного становится понятным замечание Хлебникова из «Своеси»<sup>11</sup>:

В «Детях Выдры» я взял струны Азии, ее смуглое чугунное крыло и, давая разные судьбы двоих на протяжении веков, (...) заставил Сына Выдры с копьём броситься на солнце (...)

В опубликованном самим автором варианте «Детей Выдры» тема «судеб двоих на протяжении веков» практически не звучит. По-видимому, Хлебников говорит здесь не о нем, а об описываемом черновике, где она повторяется многократно, переходя из современности в историю, из истории в мифологию, из мира живых в мир мертвых и обратно.

<sup>9</sup> Сцена, связанная с полярным исследователем Георгием Седовым («экспедиция Седова» — л. 6 об.), погибшим в северных льдах в феврале 1914 г., позволяет уточнить датировку рукописи и отнести ее к 1914 г. (обычно исследователи датируют работу над «Детями Выдры» 1911—1913 гг.).

<sup>10</sup> Судя по рукописи РО РНБ, к числу последних Хлебников, возможно, относит древнерусских иноков, покоящихся в пещерах Киево-Печерской лавры, которые посещает Сын Выдры в сцене «Киевские впечатления». Здесь тоже релевантны «верх» и «низ» (как представляется, меняющиеся местами: спускаясь в пещеры, он оказывается наверху — л. 2—3): «Вверху пирует жизнь воинственно / И шум стоит наречий общих / Внизу так скорбно и таинственно / В земле давно давно усопших (...) [И путник в тот поднявшись град / Заметно чувствовал истому / И тополь [цепью длинных брад] отчеством услад / Спускался к берегу крутому]».

<sup>11</sup> ХЛЕБНИКОВ 2000: 7.



В рамках подобного замысла совершенно естественно обращение Хлебникова к Индии с ее верой в многократное возвращение душ в разных телесных оболочках, с ее мифологией, где широко распространено отождествление разных божеств, о чем не раз упоминается в ИИР, например: «Некоторые секты считают Сурию мужчиной; ему поклоняются даже как главному богу, и в своих трех положениях на небе он отождествляется с Брахмой, Шиву и Вишну»; «В восьмой аватаре мы видим Вишну слившимся с популярнейшим богом — Кришной»<sup>12</sup>. Теперь становится понятной многоименность героя, о которой говорилось выше (его имена: я, Сын Выдры, Выдрик, Вишну, Бодисатва, Шиву, Энгвези — возможно, прародитель будущего Зангези). Многоименность характерна и для героини, часто называемой Дочерью Выдры, Парвати или Правати<sup>13</sup>. Именно индийскими именами названы современные двойники, действующие параллельно «слоновой» сцене (в приведенной выше цитате с л. 2 об. это место текста было отмечено знаком (...)):

в верхнем углу видна большая постель и врач  
 белая простыня, серое одеяло, лекарства;  
 клобук монаха.  
 и родные; напугуем(ый) обряд(ами)  
 согласно [худож(ственной)] индус(ской) живописи)  
 Правати одетая [иконописно] стоит у постели  
 с ватой у умирающ(его)  
 Вишну умер говорит она склоняясь у изголовья умирающего  
 Ее белый облик (сгибается) наклоняется как  
 дерево в грозу. На лице Вишну страдания<sup>14</sup>.

Тем временем в другом квадрате сцены, в ее «верхнем четвертом углу», происходит самоубийство героя, пускающего себе пулю в

<sup>12</sup> ИИР: 118, 122.

<sup>13</sup> Парвати — одна из ипостасей Девы, жены Шивы. Первая жена Шивы Сати после самосожжения на священном огне возродилась в образе Парвати. Божества по имени Правати в индуистской мифологии нет; вероятно, Хлебников контаминировал это имя из Парвати и Прабха ('свет, сияние') — персонифицированный свет в виде жены солнца или жены Кальпы. Не случайно и упоминание Кали в приведенной выше цитате. Кали ('черная') — также одна из ипостасей Девы, олицетворение грозного, губительного аспекта его шакти (божественной энергии). Кали, черного цвета, одета в шкуру пантеры; вокруг ее шеи ожерелье из черепов. Культ Кали связан с кровавыми жертвоприношениями.

<sup>14</sup> В более кратком виде эта сцена есть и в варианте РО РНБ.

люб. Лист завершает ремарка Хлебникова: «обстановка для быстроты волшебного фонаря».

Современные персонажи сопутствуют и первой части «слонового» сюжета; конец цитированного выше л. 2 рассматриваемой рукописи имеет следующий вид:

В верхней половине сцены в это  
время гостиная в е(в)ропейском вкусе.

среди светлых жен

Сын выдры среди большого общества  
играет на скрипке.

Занавес падает он в аду

-----  
[Вверх у от них]

через

зоол(огическом) саду и кормит за решетк(ой)

[Или он в зверинце смотрит] на [бум(ажного)] слона

[за решеткой и кормит его булкой;]

протянутой булкой, хобот высовывается через решетку<sup>15</sup>.

В этом отрывке удивителен союз *или*, приравнивающий падение героя в ад к мирной сценке кормления в зверинце слона — обычного слона, который, однако, в сознании автора прочно связан с мистическим слоном индийской миниатюры.

Продолжение «слонового» сюжета (л. 3 рукописи) — сцена похорон Сына Выдры и его посмертного соединения с любимой — соположено с рядом других сюжетов пьесы (прежде всего со смертью киевского князя Святослава), а также вводит доселе не затрагивавшуюся тему опричнины (упомянуты шуты, кн. Вяземский «на

---

<sup>15</sup> Этот голодный слон напоминает утративших былое величие слонов из «Зверинца» (Хлебников 1986: 185—187, 1909 г.): «Где слоны, кривляясь, как кривляются во время землетрясения горы, просят у ребенка поесть (...) Где слоны забыли свои трубные крики и издают крик, точно жалуясь на расстройство. Может быть, видя нас слишком ничтожными, они начинают находить признаком хорошего вкуса издавать ничтожные звуки? О, серые морщинистые горы! Покрытые лишаями и травами в ущельях!». Павлин сцены смерти Сына Выдры (см. выше) тоже похож на павлина из «Зверинца»: «Где синий красивейшина роняет долу хвост, подобный видимой с Павдинского камня Сибири, когда по золоту пала и зелени леса брошена синяя сеть от облаков, и все это разнообразно оттенено от неровностей почвы».

черном коне» и Малюта Скуратов — вероятно, чтобы обозначить то место, откуда выведет героя бросившаяся за ним в погребальный костер Парвати). Тема Парвати описана следующим образом:

вверху  
с улыбкой богини. в по(зе) индийск(ой).  
Парвати с лотосом в руке. Бревна зажжены.  
блеснули первые золотые языки  
слышны такие слова я иду за тобой!  
Первые взмахи лопат для кургана.  
идут в загробный мир (...)  
[Парвати это ты сын выдры.  
уйди Малюта.]

В этой сцене есть упоминание если не слона, то слоновой кости клавиш фортепьяно, на котором исполняются похоронные мелодии как одна из тем такого музыкального целого:

Грозный лязг мечей, удары в щиты,  
мрачные  
[гневные] звуки волынок; мрачные свиренья  
струны между двумя рогами туров  
соединенных черепной крышкой в рук(ах)  
у (нрзб.)  
с черными волосами волчьих  
певцы в шкурах ударяют рукой  
у других досках  
[о] струны на моржовой кости и на роге [козла.]  
тура.

касясь белой слоновой кости пластин черного ящика  
В стороне на фортепьяно играет юноша  
предсмертные похоронные пиесы Чайковского.

Последнее упоминание слона находим на л. 5 рукописи. Герои, как и в опубликованном варианте «Детей Выдры», играют в шахматы:

Дети выдры играют за шахматами.  
7 вид.  
Куда ехать,  
Что [мы будем] делать?  
Пойдем смотреть Слона.

или  
растерзан(ного) Я это раньше кажется виде(л)  
Смерть Озириса что хочешь или Барсову шку(ру)  
Как хочешь голубчик.

вот их слова, котор(ыми) они обм(енивались), вот тот  
разговор, кот(орый) мы подслушали, когда стояли на  
перекрестке в нашем великом котелке.

Знаете?

И [что же] синий зимородок был приколот к  
шляпе.

белой кашемировой с т(емно)-желтым оттенком.

В этой сцене («виде») вновь обращает на себя внимание союз *или*, которым на этот раз объединены три одноплановых с точки зрения действующих лиц сюжета: герои собираются «смотреть» одну из трех сцен — кроме «слоновой», это египетский миф о гибели и возрождении Осириса и «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели. Еще один сходный сюжет, возможно, скрыт в упоминании зимородка, приколотого к шляпе рассказчика, — не исключено, что это аллюзия на древнегреческий миф об Алкионе, дочери Эола. «На Алкионе женился Кеик, сын Эосфора. Они оба погибли вследствие своей заносчивости, ибо он называл свою жену Герой, а она своего мужа — Зевсом. За это Зевс превратил их в птиц: ее — в зимородка, а мужа — в чайку»<sup>16</sup>. Имя Альционы (Гальционы) стало символом посмертной женской верности или верности вообще; ср., например, упоминание Гальционы в стихотворении К. Батюшкова «Тень друга»<sup>17</sup>:

Я берег покидал туманный Альбиона:  
Казалось, он в волнах свинцовых утопал.  
За кораблем виляла Гальциона,  
И тихий глас ее пловцов увеселял. <...>  
И вдруг... то был ли сон?.. предстал товарищ мне,  
Погибший в роковом огне  
Завидной смертию <...>  
И всё душа за призраком летела,  
Всё гостя горнего остановить хотела:  
Тебя, о милый брат! о лучший из друзей!<sup>18</sup>

<sup>16</sup> АПОЛЛОДОР 1972: 11.

<sup>17</sup> БАТЮШКОВ 1964: 170—171.

<sup>18</sup> Отметим, что тема морского путешествия встречается в разных вариантах «Детей Выдры». Возможное скрытое цитирование Батюшкова в при-

Еще ближе к хлебниковскому замыслу эпиграф к этому стихотворению из Проперция:

Sunt aliquid manes: letum non omnia finit;  
Luridaque evictos effugit umbra rogos.  
'Души усопших — не призрак: смертью не все кончается;  
Бледная тень ускользает, победив костер'.

## Основные выводы

1. Как отчетливо показывает рассматриваемая рукопись, в отличие от жанра «сверхповести», где отдельные планы повествования связаны по смежности, метонимически, в сценическом варианте «Детей Выдры» они связаны по сходству, метафорически (это подчеркивает помета «контрапункт», завершающая рукопись). Действующие лица разных эпизодов относятся к ограниченному набору ампула (герой, возлюбленная, вредитель...) и заданы характерными для каждого функциями (ср. высказанную уже после смерти Хлебникова мысль В. Я. Проппа о постоянстве распределения функций между действующими лицами волшебной сказки).

2. Слон несет героя к концу его земного пути.

## Литература

- АПОЛЛОДОР 1972 — *Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Л., 1972.
- БАТЮШКОВ 1976 — *Батюшков К. Н.* Полное собрание стихотворений / Под ред. Н. В. Фридмана. М.; Л., 1964.
- ИВАНОВ 1997 — *Иванов Вяч. Вс.* Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых» // *Русская словесность* / Под ред. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 245—257.
- НИР — *Иллюстрированная история религий*. В 2 т. / Под ред. проф. Д. П. Шантепи де ля Соссей. 2-е изд. Т. 2. Валаам, 1992; 1-е рус. изд.: 1898 г.

---

веденном выше контексте делает более вероятным предположение И. Лоцилова (Лоцилов 2000), который — быть может, в излишне категоричной форме — связывает стихотворение «Меня проносят на слоновых...» с «Мадагаскарской песней» Батюшкова, где речь идет о танцующих девушках.

- ЛОЩИЛОВ 2000 — *Лощиллов И.* Еще об одном из источников стихотворения В. Хлебникова «*Меня проносят на слоновых...*» // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий: VII Междунар. Хлебниковские чтения. 7—9 сентября 2000 г.: Научные доклады. Статьи. Тезисы. Астрахань, 2000. С. 61—65.
- ПЕРЦОВА 2001 — *Перцова Н. Н.* О сценическом варианте «*Детей Выдры*» Хлебникова // *Russian Literature (North Holland)*. Vol. L, 2001. P. 307—317.
- ПЕТРОВСКИЙ 1926 — *Петровский Д.* Воспоминания о Велимире Хлебникове. М., 1926.
- ХЛЕБНИКОВ 1930 — *Хлебников В.* Собрание произведений. В 5 т. / Под ред. Н. Степанова. Т. 2. Л., 1930.
- ХЛЕБНИКОВ 1940 — *Хлебников В.* Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940.
- ХЛЕБНИКОВ 1986 — *Хлебников В.* Творения / Под общ. ред. М. Я. Полякова; Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986.
- ХЛЕБНИКОВ 2000 — *Хлебников В.* Собрание сочинений. В 6 т. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Т. 1. М., 2000.

М. И. Шапир

## Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама\*

1. Свой опыт контрастивной поэтики ранних Пастернака и Мандельштама С. С. Аверинцев предварил замечанием: «Если мы будем описывать самую начальную пастернаковскую поэтику (...) нам придется прибегнуть к ряду утвердительных констатаций; в первую очередь важно, что у Пастернака *есть*». «Если мы будем описывать самую начальную мандельштамовскую поэтику (...) центр тяжести переместится на констатации отрицательные; крайне важно, чего у Мандельштама *нет*» («Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления», 1990). Не исключено, однако, что точнее окажется другой тезис: если раннего Пастернака преимущественно характеризует то, чего у него много, то раннего Мандельштама — то, чего у него мало.

Эта формулировка, спровоцированная наблюдениями Аверинцева над словарем двух поэтов, судя по всему, может быть распространена на другие уровни их поэтического языка. Во всяком случае, с ней согласуется едва ли не самая яркая особенность морфологии (и синтаксиса) Мандельштама, очень долго остававшаяся незамеченной, скорее всего, как раз в силу своего отрицательного характера. Речь идет о тенденции к «безглагольности», под которой понимается относительно малый удельный вес личных форм глагола в общем объеме грамматических форм.

Наиболее полно значимое отсутствие таких форм выражается в стихотворениях, где глагольная парадигма представлена только причастиями и/или инфинитивами: *Звук осторожный и глухой // Плода, сорвавшегося с дерева, // Среди немолчного напева // Глубокой тишины лесной...* («Звук осторожный и глухой...», 1908). *Verba finita* от-

---

\* Исследование проводится при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект 01-04-00080а). Публикуемый текст представляет собой развернутые тезисы докладов, прочитанных на Вторых международных Мандельштамовских чтениях (1991; Институт мировой литературы РАН, Москва) и на конференции «Евразийское пространство: звук и слово» (2000; Институт природного и культурного наследия, Москва).

сутствуют и в ряде других стихотворений («Нежнее нежного...», 1909; «Что музыка нежных...», 1909; «Автопортрет», 1914). В сборнике «Tristia» и среди стихов 1921—1925 гг. таких произведений нет, но они опять появляются у Мандельштама в 1930-е годы: это стихотворения из цикла «Армения» (1930) — «Орущих камней государство...» и «Не развалины, нет, но порубка могучего циркульного леса...», — примыкающее к ним «Как люб мне натугой живущий...» (1930) и строки, обращенные к М. С. Петровых («Твоим узким плечам под бичами краснеть...», 1934). В общей сложности на 22 000 слов приходится 8 «безглагольных» текстов (материалом послужили стихотворения из писем О. Э. Мандельштама к Вяч. И. Иванову и 2-е издание Большой серии «Библиотеки поэта»). Для сравнения: в 11 стихотворных сборниках или циклах семи других поэтов (порядка 44 000 слов) встретилось лишь одно такое произведение — «Молитва» Ю. Балтрушайтиса (не позднее 1912).

Разумеется, стихотворениями без спрягаемых форм дело не исчерпывается. Во множестве «глагольных» произведений Мандельштама есть одна-две «безглагольных» строфы (всего их в «Камне» более 30): *О, вещая моя печаль, // О, тихая моя свобода // И неживого небосвода // Всегда смеющийся хрусталь* («Сусальным золотом горят...», 1908); *Горячей головы качанье // И нежный лед руки чужой, // И темных елей очертанья, // Еще невиданные мной* («Как кони медленно ступают...», 1911); *Что звук? Шестнадцатые доли, // Органа многосложный крик — // Лишь воркотня твоя, не боле, // О несговорчивый старик!* («Бах», 1913) и др. Нередки случаи скопления номинативных предложений: *Кинематограф. Три скамейки. // Сентиментальная горячка. // Аристократка и богачка // В сетях соперницы-злодейки* («Кинематограф», 1913); *Май. Грозьвых туч клочки* («Теннис», 1913); *«Мороженно!» Солнце. Воздушный бисквит. // Прозрачный стакан с ледяною водою* («„Мороженно!“ Солнце. Воздушный бисквит...», 1914); *«Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»* (1916) и т. п. В наиболее ранней лирике (1908—1910) сокращение доли финитных глаголов «компенсируется» нагнетением причастий: в стихах из писем к Вяч. Иванову они составляют 4,7%, в «Камне» — 2,4%, в «Тристиях» — 1,5%. Иногда скопление причастий приводит к синтаксической невнятице: *Как в ожидании вина // Пустые зыблются кристаллы; // Окровавленными в лучах, // Вытягивая безнадежно // Уста, открывшиеся нежно // На целомудренных стеблях* {...} («В просторах сумеречной залы...», не позднее 1909).

Особенно примечательны случаи прямого аграмматизма — употребление деепричастий в предложениях без глагольной предикации



или независимо от нее: *Немного красного вина, // Немного солнечно-го мая, — // И, тоненький бисквит ломая, // Тончайших пальцев белизна* («Невыразимая печаль...», 1909); *Ладья воздушная и мачта-недотрога, // Служа линейкою преемникам Петра, // Он учит: красота — не прихоть полубога, // А хищный глазомер простого столыра* [«Адмиралтейство», 1913; «линейкой служит» мачта, а «учит» — формально *Петр* (ближайшее существительное, согласованное в роде и числе), а по смыслу, надо думать, — «фрегат или акрополь», упомянутый в предыдущей строфе]. В стихотворении «Как тень внезапных облаков...» (1910) безглагольность мотивирована апосиопезой (оборванностью высказывания): *И лодка, волнами шурша, // Как листьями...* Однако полный первопечатный текст аграмматизма не устраняет: *И лодка, волнами шурша, // Как листьями, — уже далёко... // И, принимая ветер рока, // Раскрыла парус свой душа.* При «естественном» порядке слов стало бы очевидно, что деепричастие «повисает»: \**И лодка уже далеко, шурша волнами, как листьями.*

Манделъштамовская тенденция к «безглагольности» отчетливо видна при сопоставлении статистических данных по языку разных поэтов. У Манделъштама доля спрягаемых форм глагола в стихах из писем к Иванову составляет 10,4% всех словоупотреблений, в «Камне» — 10,9%. У большинства других поэтов начала XX в., изученных с этой точки зрения, соответствующий показатель выше: 11,3% (А. Ахматова, «Четки»); 11,8% (В. Ходасевич, «Счастливый домик»); 12,0% (Н. Гумилев, «Путь конквистадоров»); 12,8% (А. Блок, «Страшный мир»); 13,7% (А. Блок, цикл «Возмездие»); 13,9% (В. Маяковский, «Простое как мычание»); 15,2% (А. Блок, «Соловьиный сад»); 15,3% (А. Ахматова, «Вечер»); 16,5% (А. Белый, «Пепел»). Единственное исключение — «Горная тропа» Балтрушайтиса, где личные формы глагола занимают 9,0%.

2. По законам поэтической логики отсутствие финитных форм открывает путь к бесконечности — *ad infinitum*. Характерно, что максимум личных форм глагола в обследованном материале пришелся на цикл А. Белого «Время» (не позднее 1909) — 24,4%: *Как токи бури, // Летят годыны. // Подкосит ноги // Старик и сбросит // В овраг глубокий, — // Не спросит <...> Не серп двурогий — // Коса взлетела // И косит. // Уносит зимы. // Уносит весны. // Уносит лето*). Напротив, устраняя претерит, презенс, футурум, а также конъюнктив с императивом, ранний Манделъштам за границы своего поэтического мира выводит идею времени, выдвигая вперед оппозицию мгновения и вечности: *На стекла вечности уже*

легло // *Мое дыхание, мое тепло* (...) *Пускай мгновения стекает муть*, — // *Узора милого не зачеркнуть* («Дано мне тело — что мне делать с ним...», 1909).

Поэт выстраивает два ассоциативных ряда: «вечность — камень — архитектура» («Пешеход», 1912) и «мгновение — звук — музыка» («Отчего душа так певуча...», 1911). Музыка почти иллюзорна: звук живет лишь мгновение; архитектура кажется реальной: камень сулит бессмертие. Но противоположности сходятся: изменчивая, подвижная музыка и неизменная, недвижная архитектура близки своей «беспредметностью»: в обоих искусствах предельно редуцировано денотативное начало; отсюда известный афоризм: «архитектура — застывшая музыка», «музыка в камне». Это квинт-эссенция темы мгновения, остановленного и превращенного в вечность: *Узор отточенный и мелкий, // Застыла тоненькая сетка* (...) («На бледно-голубой эмали...», 1909); *Запечатлеется на нем узор* (...) («Дано мне тело...») и др. Глубинная оксюморонность образов «застывшего движения» и «онемевшей музыки» пронизывает многие стихотворения раннего Мандельштама, включая его «Автопортрет»: (...) *Тайник движенья непочатый*, — ср. «Надпись» Баратынского (1825?): (...) *Храня движенья вид*. Этот гимн «скрытым силам» — потенциальной, а не кинетической энергии — есть не что иное, как борьба со временем, хрупкая попытка преодоления смерти, *momentum sub specie aeternitatis*: (...) *В сознании минутной силы, // В забвении печальной смерти* («На бледно-голубой эмали...»); *Неужели я настоящий, // И действительно смерть придет?* («Отчего душа так певуча...»).

В этом отношении весьма показательно сравнение двух книг раннего Мандельштама: «Камня» и «Tristia». В «Камне» слово *время* (*времена*) появляется поздно и встречается только дважды — в связанных между собой стихотворениях 1914 и 1915 гг., в которых уже вполне различимы черты новой поэтики («О временах простых и грубых...»; «С веселым ржанием пасутся табуны...»). Напротив, в «Тристиях», где доля финитных глагольных форм достигает у Мандельштама максимума (12,9%), увеличиваясь по сравнению со стихами 1908—1910 гг. почти на целую четверть, слова *время, эра, век, год, месяц, день, час, минута* и т. п. образуют сквозной мотив: *А я пою вино времен* (...) («Зверинец», 1916; всего в «Тристиях» существительное *время* отмечено 7 раз и еще один раз — наречие *прежде-временно*).

Отсчет времени преобразует пространство, включая его в единый пространственно-временной континуум, допускающий одина-

ковые метафоры для характеристики разных координат: *«...»* *Одиссей возвратился, пространством и временем полный* («Золотистого меда струя...», 1917); *Как плугом океан деля* *«...»* («Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918); *Время вспахано плугом* *«...»* («Сестры — тяжесть и нежность...», 1920). Пространство «Камня» — статичное, камерное, игрушечное, застывшее, неживое, легко затмеваемое эстетическим совершенством архитектурных сооружений: *Не отрицает ли пространства превосходство // Сей целомудренно построенный ковчег?* («Адмиралтейство»). Не удивительно поэтому, что движение в ранних стихах Мандельштама часто носит колебательный, «челночный» характер (вперед — назад, вверх — вниз, из стороны в сторону): *Я качался в далеком саду* *«...»* («Только детские книги читать...», 1908); *«...»* *Неутомимый маятник качается* *«...»* («Когда удар с ударами встречается...», 1910); *Спокойно дышат моря груди* *«...»* («Silentium», 1910); *Горячей головы качанье* *«...»* («Как кони медленно ступают...»); *О, маятник души строг — // Качается глух, прям* *«...»* («Сегодня дурной день...», 1911); *Приливы и отливы рук — // Однообразные движенья* *«...»* («На перламутровый челнок...», 1911) и т. д. В динамическом континууме «Тристий» движение, наоборот, направлено, и особое значение имеет выбор направления; речь при этом может идти как о перемещении в заданных координатах, так и о подвижности самих координат — времени и пространства: *В ком сердце есть — тот должен слышать, время, // Как твой корабль ко дну идет; Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, // Скрипучий поворот руля. // Земля плывет. Мужайтесь, мужи* («Прославим, братья, сумерки свободы...»).

В «Тристиях» пространственно-временной континуум обретает историко-географическую конкретность (очевидно, во многом благодаря событиям мировой войны и революции). Стихотворения этого периода переполнены топонимами, этнонимами и их дериватами, причем многие названия повторяются не раз и не в одном стихотворении: *Европа, европейский, Эллада, эллины, греческий, ахейский, Илион, Троя, ионийский, Афины, Саламин, Тайгет, Пиэрия, Эпир, Рим, Геркуланум, Италия, итальянский, итальянский, сиенские горы, Венеция, венецийский, венецианский, венецианка, Адриатика, британец, англичане, галльский, германец, германский, рейнский, Россия, Петербург, Петрополь, Нева, невский, Москва, Углич, владимирские просторы, Волга, Сибирь, Таврида, Феодосия, мыс Меганом, Тифлис, Кура, турецкий, турки, средиземный, Смирна, Багдад, Евфрат, Иудея, израильтяне, Ерусалим* и др. Конечно, в «Камне» тоже есть топонимы и этнонимы, но, во-первых, их там на порядок

меньше, во-вторых, они встречаются лишь с 1912 г. (со стихотворения «Царское Село») и, наконец, в-третьих, нередко используются метафорически либо как объект сравнения: *альпийский снег* рубашки («Теннис»); *молочные Альпы* мороженого («„Морожено!“ Солнце. Воздушный бисквит...») и др. При этом география «Камня» охватывает даже Америку и Африку (Египет), тогда как в «Тристиях» частая сеть топонимов и этнонимов довольно плотно покрывает культурное пространство, которое — с необходимыми оговорками — можно квалифицировать как евразийское.

Историко-культурная география «Тристий» имеет свой конфессиональный аспект (*языческий, христианский, иудейский*) и, что в нашем случае еще важнее, аспект лингвистический: *А я пою вино времен — // Источник речи италийской, // И, в колыбели праарийской, // Славянский и германский лён!* («Зверинец»). Но Мандельштам интересуется не историческое, а «органическое» родство языков, иначе говоря, их внутреннее единство, выражаемое в мелодии, в напеве: *⟨...⟩ Нам пели Шуберта — родная колыбель!* («В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», 1918); *Где-то хоры сладкие Орфея // И родные темные зрачки ⟨...⟩* («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920); *Слаще пенья итальянской речи // Для меня родной язык, // Ибо в нем таинственно лепечет // Чужеземных арф родник* («Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920). Если время разобщает языки разных народов, то поэзия пытается их сблизить и даже отождествить: *⟨...⟩ в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются»* («Заметки о Шенье», 1922?).

3. Вместе с личными формами глагола, вместе с образами и лексикой времени в поэтический мир Мандельштама властно вторгается и начинает господствовать тема смерти: *⟨...⟩ И каждый час нам смертная година* («В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916); *⟨...⟩ Двенадцать месяцев поют о смертном часе ⟨...⟩* («Соломинка», 1916). В небольшом по объему поэтическом сборнике оказываются десятки слов и выражений, непосредственно относящихся к этому семантическому полю: *погребальный факел, смерть, похоронная песнь, мертвый* («— Как этих покрывал и этого убора...», 1915), *убить* («Мне холодно. Прозрачная весна...», 1916), *умереть bis, смертный bis* («В Петрополе прозрачном мы умрем...»), *кладбище* («Не веря воскресенья чуду...», 1916), *хоронить, отвеать, прах*

(«Эта ночь непоправима...», 1916), *смерть, неживой, смертный bis, умиранье, саркофаг, убитый* («Соломинка»), *умирать, Лета* («Декабрист», 1917), *асфodelи*, [бестелесная] *душа ter, царство мертвых, гробовая урна, похороны bis, смерть, траурная кайма* («Еще далёко асфodelей...», 1917), *небытие* («Среди священников левитом молодым...», 1917), *смерть* («Твое чудесное произношение...», 1917), *смерть* («Что поют часы-кузнечик...», 1917), *Валгалла* («Когда на площадях и в тишине келейной...», 1917), *умирать 4 раза* («На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918), *похороны, хоронить* («Когда в теплой ночи замирает...», 1918), *летейская стужа* («Прославим, братья, сумерки свободы...»), *умереть* («Tristia», 1918), *гробá* («На каменных отрогах Пиэрии...», 1919), *умирать* («Сестры — тяжесть и нежность...»), *умирать bis, плаха, смерть* («Веницейской жизни, мрачной и бесплодной...», 1920), *тени [усопших] bis, стигийский*, [бестелесная] *душа bis* («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», 1920), *чертог теней bis, мертвый, стигийский bis, смертный* («Я слово позабыл, что я хотел сказать...», 1920), *похоронить* («В Петербурге мы сойдемся снова...»), *хоры слабые теней* («Чуть мерцает призрачная сцена...»), *умирать, мертвый* («Возьми на радость из моих ладоней...», 1920), *жертва палачу* («Я наравне с другими...», 1920), *хоровод теней, тень* («Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», 1920). Так или иначе лексикой смерти в «Тристиях» затронуто 70% текстов.

Кроме того, многие строки и даже стихотворения в целом заключают в себе развернутые перифразы умирания, похорон и перехода в инобытие, например: *немеет страшно тело* («На розвальнях, уложенных соломой...», 1916), *Что зубами мыши точат // Жизни тоненькое дно (...)* («Что поют часы-кузнечик...»), *Воск бессмертья тает* («На страшной высоте блуждающий огонь...»), *бледная жница, сходящая в мир бездыханный* («Когда городская выходит на стогны луна...», 1920), «Вернись в смесительное лоно...» (1920), «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...». Особое значение имеют также связанные с темами смерти и похорон мифологические антропонимы — *Кассандра bis* («Кассандре», 1917), *Антигона bis* («Я слово позабыл...»), *Орфей* («В Петербурге мы сойдемся снова...»), *Эвридика* («Чуть мерцает призрачная сцена...»), ср. *Эреб* («Tristia»), но главное — *Персефона/Прозерпина*, которая упоминается в «Тристиях» чаще прочих мифологических персонажей: 5 раз в 4 стихотворениях («В Петрополе прозрачном мы умрем...», «Еще далёко асфodelей...», «Когда Психея-жизнь...», «Возьми на радость...»). Не случайно Мандель-

штам отдает предпочтение не Эребу как персонализации подземной тьмы и не «безвидному» Аиду, никогда не покидающему своих подземных владений, а Персефоне, которая символизирует постоянную связь между живыми и мертвыми. С той же идеей возвращения из потустороннего мира связан сюжет об Орфее и Эвридике и мифологические представления о ласточке, чье имя в «Скорбных элегиях» возникает 9 раз в 7 стихотворениях: *Слепая ласточка в чертог теней вернется // На крыльях срезанных, с прозрачными играть* («Я слово позабыл...»).

Выбор имен и сюжетов объясняется тем, что поэт не столько занимает мрак смерти, сколько сумерки умирания — длительный переход из одного состояния в другое (поэтому глагол несовершенного вида *умирать* употребляется втрое чаще своего видового коррелята). Визуальные атрибуты перехода в мир иной — не *тьма* и *темный*, а *туман* и *туманный*. Самые частые эпитеты — *черный* (26 словоформ плюс композит *черно-желтый*) и *прозрачный* (15 словоформ плюс композиты *прозрачно-серый* и *полупрозрачный*). И хотя первое прилагательное, традиционно связанное с погребальной, траурной символикой, встречается в «Тристиях» чаще, эпитет *прозрачный* оказывается важнее: в списке наиболее частотных прилагательных этого сборника он занимает 2-е место, тогда как в общем словаре — 310-е. Изначально связанный с образами времени и умирания: {...} *Сухое золото классической весны // Уносит времени прозрачная стремнина* («С веселым ржанием...»), — этот эпитет выделяет живое в мертвом и мертвое в живом: «прозрачными» могут быть названы и души мертвых, и умирающий Петрополь. По-видимому, именно «переходность», амбивалентность всей концепции «Тристий», с их исчезающей гранью между живым и мертвым, предопределила чрезвычайно высокую концентрацию оксюморонов (более двух десятков): *черное солнце* 4 раза, *ночное солнце bis*, *черный Веспер*, *черное пламя*, (*горит, как*) *черный лед*, *горячий снег bis*, *сухой дождь*, *сухая река*, *крови сухая возня*, *дремучий воздух*, *прозрачные дебри (ночи)*, *добрая свирепость*, *праздничная смерть* и др.

4. Пристальное внимание к переходным, амбивалентным образам объясняется, вероятно, надеждой на посмертное возвращение — хотя бы в слове: *Нам остается только имя: // Чудесный звук, на долгий срок* («Не веря воскресенья чуду...»). Но поэт-Орфей не может вернуть себе Эвридику: {...} *Убита жалостью и не вернется вновь* («Соломинка»); *Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?* («За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920), — мало того, вместе с возлюбленной он навсегда теряет ее имя: *Я в*

*хоровод теней, топтавших нежный луг, // С певучим именем вмести-  
шался... // Но всё растаяло — и только слабый звук // В туманной  
памяти остался («Я в хоровод теней...»); <...> И нет для тебя ни на-  
звания, ни звука, ни слепка («За то, что я руки твои не сумел удер-  
жать...»).* Потерянное имя (слово) ведет себя подобно Эвридике: *Я  
слово позабыл, что я хотел сказать. // Слепая ласточка в чертог  
теней вернется <...>* И даже сам Орфей, спускающийся в царство  
мертвых, не способен найти дорогу назад: *И так устроено, что не  
выходим мы // Из заколдованного круга; // Земли девической упругие  
холмы // Лежат спеленутые туго («Я в хоровод теней...»).* *Заколдо-  
ванный круг* — это загробный мир: *Но здесь душа моя вступа-  
ет, // Как Персефона, в легкий круг <...>* («Еще далёко асфodelей...»).  
А *упругие холмы* девических грудей земли — не что иное, как не-  
тронутые могильные холмы, никого не выпускающие на поверх-  
ность: *Не веря воскресенья чуду, // На кладбище гуляли мы. // — Ты  
знаешь, мне земля повсюду // Напоминает те холмы <...>* («Не веря  
воскресенья чуду...»).

Умирают не только человек, город, жемчуг, пчелы — умирает  
слово, вовлеченное в водоворот времен: его звук отделяется от  
смысла, как душа от тела. «Слово — Психея <...> не обозначает  
предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную  
предметную значимость, вещьность, милое тело» («Слово и культу-  
ра», 1921), — это сказано уже совсем по-хлебниковски. Мертвое  
слово, его звучание и значение прозрачны, как загробные тени: <...>  
*И лес безлиственный прозрачных голосов // Сухие жалобы кропят,  
как дождик мелкий («Когда Психея-жизнь...»); <...> И мысль бес-  
плотная в чертог теней вернется. // Всё не о том прозрачная твер-  
дит <...>* («Я слово позабыл...»). «Прозрачная», «бесплотная мысль»  
беззвучна: безлиственные леса не шумят. Рядом с беззвучной мыс-  
лью в «Тристиях» живет бессмысленный звук: <...> *И блаженное,  
бессмысленное слово // В первый раз произнесем («В Петербурге мы  
сойдемся снова...»).* Звуки человеческой речи поэт воспринимает,  
описывает и передает в отрыве от их содержания: <...> *Далеко в ша-  
лаше голоса — не поймешь, не ответишь («Золотистого меда  
струя...»); Твое чудесное произношенье — // Горячий посвист хищ-  
ных птиц <...>; «Что» — голова отяжелела. // «Цо» — это я тебя  
зову! («Твое чудесное произношенье...»; ср. польск. *co* 'что').*

Слово в «Тристиях» — умирающее, а не мертвое; оно ослабляет  
свою связь с утилитарным значением, но не рвет ее до конца:  
«<...> вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг бро-  
шенного, но не забытого тела» («Слово и культура»). При этом час-

тичное развоплощение слова, высвобождение формы от «пут» содержания — для Мандельштама не просто поэтическая тема или теоретический конструкт; автор «Триятий» на самом деле расщепляет звучание и значение: *Бывало, голубой в стаканах пуни горит. // С широким шумом самовара* (...) («Декабрист»). В первой из этих строк — смысловая цитата из Пушкина ((...) *И пуниша пламень голубой*), во второй строке — цитата звуковая, но воспроизводит она не столько качество звука, сколько факт звукового повтора (ср. *Шипенье пенистых бокалов* и *С широким шумом самовара*; в начале обеих строк — безударное [шы]; ср. также пушкинское прилагательное *широкошумный*). Но, пожалуй, всего любопытнее реминисцентная судьба *бокалов*, семантически отозвавшихся в мандельштамовских *стаканах*, а фонетически — во вступном *бывало* (*Бывало, голубой в стаканах пуни горит*).

Ослабление жестких связей между звучанием и значением находит выражение в разного рода фонетических тропах и фигурах, среди которых не последнее место занимают поэтическая этимология и паронимия: (...) *Мы в драгоценный лен Субботу пеленали // И семисвещником тяжелым освещали* (...) («Среди священников левитом молодым...»). Грамматический параллелизм (*в лен пеленали* и *семисвещником освещали*) превращается в параллелизм этимологический: родственные слова второй пары бросают отсвет на паронимы первой. Поэт намеренно сближает *лѐн* и *лень*, *перелетев через плетень* («Зверинец»), *в кудрявом порядке* («Золотистого меда струя...»), *беспалая ползет* («На каменных отрогах Пиэрии...»), *соты и сети* («Сестры — тяжесть и нежность...»), *невероятные варьянты* («Феодосия»), *о легкомысленной соломе* («Мне жалко, что теперь зима...», 1920) и т. д. Слова притягиваются по звуку, а не только по смыслу — в результате, скажем, стихотворение «Что поют часы-кузнечик...» по скоплению шипящих вчетверо превосходит языковую норму. Анализ сближений свидетельствует, что Мандельштам, как Хлебников, в первую очередь обращал внимание на «этимологическое» совпадение согласных: «Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными» («Заметки о поэзии», 1923).

Примечательно расщепление звучания и значения в условиях синтаксического параллелизма: (...) *Овчарок бодрый лай и добрая свирепость* (...) («В хрустальном омуте какая крутизна!..», 1919). «Лай овчарок» повторен семантически — указанием на их свирепость, а эпитет *бодрый* повторен фонетически — он заанаграммирован в эпитете *добрый*. Несогласованность между фонетикой и се-



мантикой рождает оксюморон: *добрая свирепость*. Другое следствие фоносемантического «раздвоения» слов — это агноминативная детракция, при которой один из паронимов вытесняет или заменяет другой, представленный в тексте исключительно своей семантикой: (...) *Когда, подняв дорожной скорби груз* (...) («Tristia»). ‘Дорожный груз’ — это *скарб*: Манделъштам словно уклоняется от паронимии — \**скарб скорби* (пример Ф. Н. Двинятина).

«Блуждающий, многосмысленный корень» («Заметки о поэзии») в поисках звуковых соответствий выходит за пределы родного языка: «В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур» («Слово и культура»). Манделъштам мыслит свой поэтический язык если не как вселенский, то хотя бы как общеевропейский («евразийский?»): «Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность» («Пшеница человеческая», 1922). Поэт учитывает фонетику и семантику других языков, прежде всего древнегреческого, латинского, немецкого. Иногда, например говоря о трагедии мировой войны, Манделъштам подменяет слово его этимологией: *Козлиным голосом, опять, // Поют косматые свирели* («Зверинец»; традиционная этимология выводила греч. τραυφῶδία < τραυφός ‘козел’ и φῶδι ‘песнь’). Возможно, нечто подобное поэт имел в виду, когда в том же стихотворении перечислял геральдических животных Европы: *Петух и лев, широкохмуры // Орел и ласковый медведь* (...) — согласно одной из этимологий, Εὐρύπτη < εὐρύπτα ‘широкоглазый’ или ‘широкогласный’. Подразумевая то или иное иноязычное слово, Манделъштам по отдельности передает его фонетику и семантику (многие из этих случаев уже отмечались исследователями): *Отверженное слово «мир» // В начале оскорбленной эры* (...) («Зверинец»; греч. εἰρήνη ‘мир’ по звуку похоже на слово *эра*); (...) *Холодного и чистого рейнвейна* (...) («Когда на площадях...»; здесь в подтексте нем. *rein* ‘чистый’, омофоничное гидрониму *Rhein* < лат. *Rhenus*; ср. другую строчку из манделъштамовского «Зверинца»: (...) *И рейнская струя светлей* (...)); (...) *Янтарь, пожары и пиры* («Когда на площадях...»; сближение *пожаров* и *пиров* мотивировано греч. πῦρ ‘огонь’); (...) *То вдруг прокинется безумной Антигоной, // То мертвой ласточкой бросается к ногам* (...) («Я слово позабыл...»; появление глагола *прокинется*, ритмически соотношенного с *ласточкой*, фонетически подсказано греч. Πρόκνη: в греческой мифологии Прокна превращается в соловья, но у Овидия и его новоевропейских последователей — в ласточку).

Мечтая о глоссолалии, стремясь говорить на неизвестном, «на совершенно неизвестном языке» («Слово и культура»), Мандельштам охотно расширял лингвистическую базу своего «экуменического» поэтического языка за счет имен собственных: эти слова тем легче освободить от привычных привязок, что они по самой своей природе лишены нормативных общеязыковых значений (а мифонимы к тому же, помимо сигнификатов, не имеют также и денотатов). Не исключено, что личные имена в «Тристиях» становятся объектом анаграммирования. Р. Якобсон, в частности, полагал, что поэт зашифровал имя Харона: *Не услышать в меха обутой тени. // Не превозмочь в дремучей жизни страха* («Возьми на радость...»). В стихотворении, обращенном к Цветаевой и описывающем встречу с ней, можно предположить анаграмму «Марине»: *Не три свечи горели, а три встречи — // Одну из них сам Бог благословил, // Четвертой не бывать, а Рим далеке — // И никогда он Рима не любил* («На розвальнях, уложенных соломой...»).

Имена собственные подвергаются поэтической этимологии с еще большей интенсивностью, чем нарицательные: *Тавриды пламенное лето // Творит такие чудеса* («Не веря воскресенья чуду...»); {...} *Сломалась милая соломка неживая, // Не Саломея, нет, соломинка скорей* («Соломинка»); {...} *Обула Сафо пестрый сапожок {...}* («На каменных отрогах Пиэрии...»); {...} *Вся ковровая столица, // А внизу Кура шумит* («Мне Тифлис горбатый снится...», 1920). Иногда разные собственные имена замыкаются друг на друга: так, на обороте чернового автографа стихотворения про Саломею-Соломинку находится черновик стихотворения «Собирались эллины войною // На прелестный остров Саламин...» [ср. *Эпир и Пиэрия* («На каменных отрогах Пиэрии...»), *Лия — Елена — Илион* («Вернись в смесительное лоно...»)]. Но существеннее всего для «Тристий» сближение имени *Прозерпины* с эпитетом *прозрачный*, его дериватами, а также с прилагательными *призрачный* и *праздничный*: *В Петрополе прозрачном мы умрем, // Где властвует над нами Прозерпина* («В Петрополе прозрачном мы умрем...»). Благодаря сближению паронимов фонетика и семантика медленного умирания разливаются по всему сборнику. Однако встреча и «бракосочетание» блуждающих звуков с призрачными смыслами — это и есть миг узнавания, ощутить «сладость» и «радость» которого даровано только смертным: *А смертным власть дана любить и узнавать, // Для них и звук в персты прольется!* («Я слово позабыл...»).

Ф. Н. Двинятин

## Заумный Щерба: к поэтике фразы про глокую куздру

Известность фразы Льва Владимировича Щербы о *глокой куздре* перешагнула пределы лингвистики и превратила ее в общекультурный феномен. Канонический текст фразы приведен Л. В. Успенским в книге «Слово о словах»<sup>1</sup>. Ее текстология разработана А. И. Моисеевым<sup>2</sup>, ее исключительно подробный грамматический анализ предложен в монографии Ю. Д. Апресяна<sup>3</sup>. Рожденная в недрах методики «лингвистического эксперимента»<sup>4</sup>, фраза и в дальнейшем служила материалом для экспериментально-лингвистических исследований<sup>5</sup>. Но наряду с этим текст о *глокой куздре* может быть рассмотрен как поэтическое произведение, приближающееся по принципам своей организации к текстам «заумного» круга. У этого текста есть своя поэтика, реализующаяся, правда, преимущественно (но не только) на «низших» уровнях организации текста<sup>6</sup>. Это позволяет увидеть в Щербе не только современника футуристического Sturm und Drang'a и свидетеля, и даже участника рождения новой русской поэтики (как науки)<sup>7</sup>, но и практика текстотворчества, сопоставимого с футуристическим. Ниже предлагается анализ щербовской фразы *sub specie* ее поэтики.

Существуют некоторые (минимальные) разночтения в традиции воспроизведения этого текста; обращение к отличным от принятого здесь варианта незначительно скорректирует результаты анализа, но не заставит отказаться от подавляющего числа сделанных наблюдений. Здесь принимается следующий вариант<sup>8</sup>:

---

<sup>1</sup> УСПЕНСКИЙ 1957: 315.

<sup>2</sup> МОИСЕЕВ 1982: 9—16.

<sup>3</sup> АПРЕСЯН 1966.

<sup>4</sup> ЩЕРБА 1931: 113—129.

<sup>5</sup> САПОГОВА 1966; ЗАЛЕВСКАЯ 1999.

<sup>6</sup> Блестящий образец анализа текстов подобного рода — заметка Р. О. Якобсона «Заумный Тургенев», см. ЯКОБСОН 1987: 250—253.

<sup>7</sup> ЩЕРБА 1923; 1936.

<sup>8</sup> В предшествующем, предварительном варианте этой статьи (Двинятин 2000) принимался несколько иной вид текста: не «кудрячит», а «кур-

глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка

Учитывая фонетические интересы Щербы и применявшееся им при «лингвистическом анализе стихотворений» транскрибирование, необходимо еще раз привести фразу, более точно указав ее фонемный состав (фонемы, естественно, берутся в понимании самого Щербы и его школы):

глока/ja/ куздра штек/a/ будланула бокра и куд/р'а/чит б/a/к/р'о/нка

В консонантной области обращает на себя внимание следующее.

Во-первых, соотношение в тексте взрывных и щелевых фонем (коррелирующих по этому признаку) по сравнению с общеречевой частотностью резко сдвинуто в пользу взрывных. Так, соотношение в тексте заднеязычных взрывных (К и Г) и заднеязычных щелевых (Х) равно 8 : 0, переднеязычных взрывных (Т и Д) и переднеязычных щелевых (С и З) — 5 : 1, а губных взрывных (П и Б) и губных щелевых (Ф и В) — 3 : 0, т. е. общее соотношение равно 16 : 1.

Во-вторых, также сдвинуто соотношение твердых и мягких (опять-таки среди парных по твердости-мягкости). Оно равно 24 : 2 (только два мягких [р']). Даже если учесть непарные по этому признаку фонемы, все равно соотношение останется существенно отличным от общеречевого: 25 : 4.

Наиболее подчеркиваемой согласной фонемой является К, употребленная в тексте 7 раз (из 29 реализаций согласных фонем; существенно больше среднеречевого):

глоКая Куздра штеКо будланула боКра и Кудрячит боКренКа

Большинство употреблений К «спрятано» в середину слов; напротив, Б встречается всего трижды, но только в начальных позициях:

глокая куздра штеко Будланула Бокра и кудрячит Бокренка.

В тексте 8 заднеязычных и 8 плавных (Р, Л, Ј). Их распределение по тексту обнаруживает впечатляющую симметрию:

дячит». Цитирование фразы Щербы в двух этих разновидностях приходится, похоже, считать закономерностью ее научного и культурного бытования. Вариант с «кудрячит» представляется более соответствующим внутренним закономерностям текста, хотя вариант с «курдячит», по всей видимости, более авторитетен в текстологическом отношении.

Г - Л - К - J - К - Р - К - Л - Л - К - Р - К - Р - К - Р - К

или же (заднеязычные обозначаются как З, плавные — как П):

З - П - З - П - З - П - З - П - П - З - П - З - П - З - П - З,

т. е. после четырех пар «заднеязычный — плавный» следуют четыре пары «плавный — заднеязычный».

Любопытно, что нешипящих и неплавных переднеязычных (Т, Д, З, Н) в тексте тоже 8.

В области вокализма обращает на себя внимание отсутствие в тексте Ы и довольно небольшая доля И (2 из 20 гласных) и Э (1 из 20). Наоборот, сравнительно много лабиализованных (У и О):

глокая куЗдра штек/а/ будланУла БОкра и кУдрячит б/а/к/р'О/нка.

Если учитывать письменную форму текста или фонемы в морфологическом («московском») их понимании, лабиализованных будет еще больше:

глокая куЗдра штекО будланУла БОкра и кУдрячит БОк[r'О]нка —

тогда их окажется 9 из 20. Также широко представлено А — 8 или 10 употреблений, в зависимости от принципа подсчета. При этом лабиализованные доминируют в ударных позициях (5 из 7 ударных гласных — лабиализованные), а А — в безударных (9 из 13 безударных гласных — А).

Лабиализованные и К, наиболее характерные соответственно для вокалической и консонантной структуры текста, неоднократно встречаются в непосредственной близости:

глокая КУЗдра штеКО будланула БОКра и кУдрячит БОК[r'О]нка.

Поскольку сам Щерба всегда придавал особое значение связи фонем с языковыми единицами более высокого уровня, их смысло-различительной, т. е., в конечном счете, смысловой функции (фоносемантике), важно обратить внимание и на этот аспект текста<sup>9</sup>. Се-

<sup>9</sup> Здесь и далее фраза грамматически анализируется согласно ее традиционной грамматической интерпретации, при которой «глокая» понимается как прилагательное в ж. р. им. п. ед. ч., «куздра» — как подлежащее, а «бо-

мантизации здесь подвергается преимущественно А, которому достаются одновременно два противопоставленных грамматико-семантических комплекса. С одной стороны, в начале текста:

глока/јА/ куздрА штеко будланула...

— А синкретично выражает значения женского рода и именительного падежа / логического субъекта (а также единственного числа). С другой стороны, в его конце:

...бокрА и кудрячит бокренкаА

— А выражает значения мужского рода, винительного (родительного по происхождению) падежа / логического объекта (а также одушевленности и единственного числа; говоря более строго, наряду с родом, выражается принадлежность к определенному деklinационному типу). Напротив, лабиализованные сосредоточены преимущественно в основах и, в первую очередь, в корнях и связаны, таким образом, более всего с лексическими значениями.

На пересечении звукового и морфемного уровней обращает на себя внимание однотипная звуковая структура корня во всех словах текста. Очевидно, корнями являются: для *куздрА* — куздр-, для *бокрА* и *бокренка* — бокр-, для *кудрячит* — кудр- (эти случаи более или менее очевидны), для *будланула* — будл- (дальнейшие элементы — явные глагольные суффиксы), для *глокая* и *штеко* — соответственно глок- и штек- (затруднительно считать -к- суффиксами: кажется, в русском языке нет ни одного прилагательного, где суффикс -к- следовал бы за односложным корнем, оканчивающимся на глас-

---

кра» и «бокренка» как прямые дополнения, выраженные одушевленными именами существительными в вин. п. Между тем, как оказалось, эта традиционная грамматическая интерпретация отнюдь не очевидна. Когда данный текст читался в качестве устного доклада, при его обсуждении А. Ф. Журавлев обратил внимание автора и присутствующих на возможность альтернативного прочтения фразы, согласно которому «глокая» окажется деепричастием (как «чмокая» или «глотая»), «куздрА» — прямым дополнением, выраженным одушевленным существительным в мужском роде, а «бокрА» и «бокренка» — подлежащими, выраженными именами существительными женского рода (вроде «чмокая тигра толкнула баба и щечочет девчонка»). Возникает вопрос, не спрятана ли во фразе Щербы грандиозная грамматическая провокация. Однако автор данной статьи не может его разрабатывать.

ный). В таком случае, все корни, кроме куздр-, — четырехэлементные и односложные, т. е. состоящие из одного гласного и трех согласных. При этом в каждом таком корне — два взрывных и один щелевой согласный, причем щелевой (кроме корня штек-) — всегда Р или Л. Гласный может быть только вторым или третьим элементом корня; плавный — только вторым или (обычно) четвертым. Корень куздр- во всем подчиняется перечисленным условиям, кроме наличия пятого звука корня. По вышеперечисленным условиям и по условиям, которые будут перечислены ниже, «лишним», дополнительным очевидно является -з-: ку(з)др-.

Морфемный уровень привлекает внимание использованием однокоренных слов *бокр* и *бокренок* («фигура словообразования», «парегменон», *figura etymologica* и др.). Подобные структуры, как известно, представляют собой преимущественный тип актуализации морфемного уровня в поэтике текста.

Можно обратить внимание и на «отрицательный» показатель в организации текста на морфемном уровне. Текст «бесприставочен». На 7 корневых морфов в значимых словах (глок-, куздр-, штек-, будл-, бокр-, кудр-, бокр-) приходится 6 суффиксальных морфов (-о, -а, -ну-, -л-, -яч-, -енк-), 6 флективных (-ая, -а, -а, -а, -ит, -а) — и ни одного префиксального.

Следующая черта в организации текста объединяет звуко-словой и, условно говоря, морфемный (или «квазиморфемный») уровни. Речь идет о звуко-словом притяжении слов *куздра* и *кудрячит*:

КУзДРа (...) КУДРячит.

О подобных структурах принято говорить как о «парономасии», «поэтической этимологии», «звуковой метафоре» и др.; в последнее время преимущественно употребляется терминология В. П. Григорьева — «паронимическая аттракция» («паронимия»). Характерные для текстов различных авторов, эпох и традиций, такие звуко-словые сближения особенно распространены в русской поэзии XX века, в первую очередь благодаря «поэтической этимологии» В. Хлебникова, идеи которой были подхвачены в поэзии самого Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Белого, Цветаевой и других поэтов. Русская поэтика конца 1910—1920-х годов знала и описывала подобные структуры (Якобсон, Белый, Тынянов и др.).

Особенно любопытно то, что квазиэтимологическая пара *куздра* (...) *кудрячит* поддержана в тексте действительно этимологической

парой *бокpa* ⟨...⟩ *бокpенка*. Насколько можно судить, такая «поддержка» паронимических рядов одноморфемными (однокоренными) рядами является в организации текста достаточно общим и характерным явлением.

Можно обратить внимание и на то, что обе эти пары — *куздpa* ⟨...⟩ *кудрячит* и *бокpa* ⟨...⟩ *бокpенка* — также связаны между собой общими К и Р:

КуздРа (...) боКРа (...) КудРячит боКРенКа.

Таким образом, в этих словах (10 слогов из 20, т. е. в слоговом отношении ровно половина текста) сосредоточены 5 из 7 К, употребленных в тексте, и 4 из 4 Р, что придает именно этому ряду слов особую звуковую спаянность и одновременно особую языковую выделенность.

Целый ряд примечательных черт характеризуют текст на морфологическом и синтаксическом уровнях, хотя именно здесь особенно чувствуется недостаточность объема описываемого материала. Главную черту грамматики этого текста можно назвать парадигматической репрезентативностью. Среди семи знаменательных слов текста есть образцы всех четырех основных частей речи (имя существительное, имя прилагательное, глагол, наречие, причем нетрудно показать, что именно из-за категориальных свойств местоимения появление местоименных слов в подобном тексте практически невозможно). Также представлены все пять традиционно выделяемых членов предложения (подлежащее, сказуемое, дополнение, определение, обстоятельство). Глагол занимает только позицию сказуемого, точно так же, как прилагательное — позицию определения и наречие — позицию обстоятельства, существительное представлено в позициях подлежащего и дополнения, т. е. синтаксические позиции всех частей речи типичны и характерны (разумеется, Щерба так и придумывал фразу, исходя из ее дидактического предназначения; речь сейчас не об этом, а о том, что имеется в результате, «на выходе»).

И наоборот, нужно обратить внимание на морфологическую и синтаксическую «избыточность» и «повторность» текста. Первые четыре слова полностью задают парадигму использованных в тексте частей речи:

глокая куздpa штеко будланула... (прил. — сущ. — нареч. — глаг.).

Точно так же первые пять слов задают парадигму членов предложения:



глокая куздра штеко будланула бокра...  
(опред. — подл. — обет. — сказ. — доп.).

«Правые» части текста в обоих указанных случаях повторны и избыточны; в «правых» частях дублируются, повторяются те морфологические классы и синтаксические позиции, которые были заявлены в «левых» частях.

За счет чего создается эта избыточность? Во-первых, за счет того, что существительное выполняет функцию и подлежащего, и дополнения. Во-вторых, потому, что удваивается синтагма «сказуемое + прямое дополнение»:

будланула бокра — кудрячит бокренка.

Дублирование существительных-дополнений позволяет ввести новую информацию на морфемно-словообразовательном уровне (но не на морфологическом и синтаксическом: здесь *бокр* и *бокренок* — близнецы). Напротив, дублирование глаголов-сказуемых несет новую информацию на морфологическом (грамматическое время глагола, различие набора граммем для прошедшего и настоящего времени русского глагола, способы глагольного действия) и морфемно-словообразовательном (суффиксы, которыми это выражено) уровнях (но не на синтаксическом, где *будланула* и *кудрячит* синонимичны).

В поэтическую структуру текста вовлечен целый ряд грамматических категорий: 1) исключительность единственного числа, третьего лица, изъявительного наклонения; 2) противопоставление женского и мужского рода, объединенное с противопоставлением субъекта / формы именительного падежа и объекта / формы винительного падежа (одушевленного существительного); 3) противопоставление совершенного и несовершенного вида глаголов, прошедшего и настоящего времени, однократного и процессуального способа действия.

Наконец, заслуживает внимания и ритмический уровень организации текста. Если принять традиционную схему ударений:

гл`окая к`уздра шт`еко будлан`ула б`окра и кудр`ячит бокр`енка,

то можно заметить, что все слова текста, кроме первого и последнего, укладываются в безупречный двусложный размер:

...к`уздра шт`еко будлан`ула б`окра и кудр`ячит...

Напротив, первые и последние слова дают трехсложный размер:

гл'окая к'уздра <...> и кудр'ячит бокр'енка,

а если допустить, что это гекзаметр, то в его ритмическую схему укладывается и *штеко*:

гл'окая к'уздра шт'еко <...> и кудр'ячит бокр'енка.

По имеющимся подсчетам, текст Щербы датируется серединой 20-х годов. Это время, когда итоги футуристических поэтических экспериментов, опыт Хлебникова и Крученых становятся достоянием самых широких слоев филологической и литературной общест-венности. Обсуждая текст о глокой куздре, никак нельзя забывать, что Щерба был современником русской авангардной поэзии.

Основное отличие щербовского текста о глокой куздре от подавляющего большинства футуристических текстов, с которыми он может быть сопоставлен, состоит в том, что в последних либо сохраняется достаточно явная соотнесенность не только с грамматическими, но и с корневыми морфемами, либо разрушаются как соотнесенность с корневыми морфемами, так и грамматическое оформление текста по правилам русского языка (то есть соотнесенность с служебными грамматическими морфемами, аффиксами и флексиями). Иными словами, либо *смеяствуют смеяльно*, где различимы корень и аффиксы общепринятого русского языка, или авторские *вольза* и *дольза*, в которых, однако, тоже легко различается преобразование общезыкового *польза* с привлечением *воля* и *доля*, — либо *бобэоби* и *дыр бул шыл*, где фоника соприкасается с семантикой, минуя не только общезыковые морфемы, но и грамматику: эти знаки не относятся ни к каким морфологическим классам, не соотносятся ни с какими граммемами. Своеобразие текста о глокой куздре в футуристическом контексте как раз и состоит в том, что, с одной стороны, явная соотнесенность с определенными русскими корнями отсутствует, а с другой стороны, текст оформлен по правилам русской грамматики (и, значит, содержит общезыковые словообразовательные и словоизменительные аффиксы).

Известную параллель в этом отношении дает тексту о глокой куздре английская поэзия абсурда, и в частности знаменитые строки Льюиса Кэрролла («'Twas brillig, and the slithy toves...»).

Однако если для корней текста нельзя определить явной, безусловной связи с теми или иными корнями русского языка, то это не

значит, что бессмысленно было бы искать какие-то ритмические, смысловые или просто звукосмысловые прототипы исследуемой фразы, ее интертекстуальную перспективу.

Если искать некий «звукосмысловый прототип» *бокра*, то таковым, что называется, «с явным опережением» окажется *бобр*. *Бобр* отличается от *бокра* только одной фонемой (или буквой), это одушевленное имя существительное мужского рода, кроме того, у *бобр* есть производное *бобренок*, что дает параллель к *бокр* — *бокренок*.

Точно так же, ближайшими «звукосмысловыми прототипами» *куздры* в русском языке нужно признать *выдра* и *гидра*. Весьма характерно, что эти слова, как известно, являются этимологически родственными, восходя к единому индоевропейскому корню и словообразовательной модели. В случае с *куздрой*, таким образом, *гидра* («чудовище») будет отвечать за «чудовищность и агрессивность» *куздры*, ее способность *будлануть* и *кудрячить*, а *выдра* — за ее внутреннюю связь с *бобром*. В зоологическом смысле *выдра* и *бобр* не являются родственниками: *выдра* относится к отряду хищных, *бобр* — к грызунам; но отнесенность обоих к полуводным животным, к «нижним водам», явная хтоничность делают их мифологическими родственниками. К тому же, в свете приведенных выше звуковых и морфемных наблюдений, обращает на себя внимание явное сходство структуры корня в словах *выдра* и *бобр*. Таким образом, *будланула* и *кудрячит* в качестве прототипа скорее всего *гидра* (но и *выдра* перед *бобром*, как хищник перед грызуном, имеет некоторые преимущества), но в то же время, придавая свершающемуся мифологически амбивалентный смысл, из-за *гидры* выглядывает водная и хтоничная, как и *бобр*, *выдра*.

«Тайная связь» *куздры* и *бокра* проявляется не только в этом. Приводя фразу Щербы, Л. В. Успенский замечает, в частности, что чешек. *bokr* означает «куст». Если эта параллель учитывалась самим Щербой, то любопытно обратить внимание на то, что *куст* в то же время фонетически близок к *куздра*, являясь фактически повтором первого слога *куздры*, с поправкой на оглушение /з/ в /с/, а /д/ — в /т/. *Куст*, следовательно, тоже объединяет *бокра* и *куздру*, соотносясь с *бокром* через межъязыковые смысловые, а с *куздрой* — через внутриязыковые звуковые связи.

Но, с другой стороны, предположив связь *бокра* с *бобром*, приходится учитывать и древнегреческое именование бобра *κάστωρ*, что опять-таки отсылает к *куздра*, с поправкой на оглушение /з/ в /с/, а /д/ — в /т/. Снова налицо межъязыковые смысловые и внутриязыковые звуковые соответствия.

В последнее время в исследованиях Н. А. Михайлова и В. Н. Топорова глубокой разработке подвергся «текст бобра», функции бобра в мифологической перспективе, особенно в контексте «основного мифа»<sup>10</sup>. В связи с обсуждаемой темой особый интерес могут представлять два ее аспекта: во-первых, интенсивность «текста бобра», его устойчивость, способность к воспроизведению — пусть в модифицированных и вырожденных версиях — в достаточно неожиданных традициях и, во-вторых, связь с «основным мифом». Применительно к последнему важно заключение В. Н. Топорова о реконструкции фрагментов праславянского текста, в которых *\*bobrь / \*bebrь* может выступать в качестве как субъекта, так и объекта при предикациях *\*gьnati*, *\*žeti*, *\*biti*, *\*loviti*, т. е. оказываться в позиции как Громовержца, так и его противника. В связи с этим не может не обратить на себя внимание то, что фраза Щербы выглядит странно схожей с краткими изложениями основного мифа, включая такой его фрагмент, как мучение-истязание сына-ребенка-детеныша.

В продолжение темы: близость фразы о глокой куздры и футуристических образцов заумной речи также имеет свой «бобровый» аспект. В известной работе (эссе, поэтическом произведении) «Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор 1»<sup>11</sup> Хлебников развивает тему внутреннего родства слов, «внутреннего склонения», «скорнения», через мену в них одного (гласного) звука (буквы). В числе примеров в этом основополагающем изложении (к которому, более чем к чему-нибудь другому, восходит прием паронимирования, столь значимый для всей русской поэзии XX века), упомянут и *бобр*. «Так, *бобр* и *бабр*, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы „бо“, самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя»<sup>12</sup>. Любопытна здесь и переключка с мотивами основного мифа и с самой фразой Щербы с ее противопоставлением терзающей куздры и терзаемых бокра и бокренка. *Бабр*, кстати говоря, — тигр; ср. просторечную форму *тигра* и *куздра*, равно как и уже целый ряд схожих основ: *бобр* — *выдра* — *гидра* — *тигр(a)* — *бабр*. Подобную же основу — только с заменой

<sup>10</sup> МИХАЙЛОВ 1992; ТОПОРОВ 1992; 1994 и др.

<sup>11</sup> ХЛЕБНИКОВ 1986: 584—591.

<sup>12</sup> Там же: 585. Ср. указание на путаницу бобра и бабра, приводимое в словаре Даля на слово «бабр».

места /р/ — дает и сама фамилия Щерба, что открывает новую возможную тему: связь текста о глокой куздре с презентацией собственной фамилии. Что же касается выдры, то она тоже попадала в поле зрения Хлебникова: ср. его свержповесть «Дети Выдры». Хтоничность, «евразийскость», «палеокультурность» бобра и выдры отвечали определенным интенциям евразийской утопии Хлебникова.

Таким образом, смыслы и общий настрой текста о куздре в свете проведенного анализа видятся следующими. Это «недосмысловый» текст, с фонетикой и фоносемантикой, с грамматикой, но без явной понятийной и предметной соотнесенности; с глубокой и виртуозной разработкой фоносемантического, а также и грамматического (от морфемики до синтаксиса) уровней; связанный с другими «заумными» и вообще «фоносемантическими» текстами (своеобразный метатекстуальный уровень); в прототипических подтекстах соотносимый с древним мифологическим сообщением о хтонических зооморфных существах.

«Недосмыслы» текста (ср. у современника Щербы А. Ф. Лосева *«Слово, имя, мысль, интеллигенция на этой ступени есть животный крик — крик неизвестно кого и неизвестно о чем. Это — слепота и самозабвение смысла...»*<sup>13</sup>), неспособность или нежелание прорваться в предметную и понятийную область оставляют речь блуждать в потемках древних культур, в хтоническом низу, в нижних водах, обитаемых бобрами, выдрами и гидрами, в повседневности свершаемого насилия; но, породнившаяся с мифом и замороженная звуковыми закономерностями, речь, самоорганизуясь, отыскивает в себе вторичные (в отсутствие первичных) смыслы, тайное и полузаконное родство с осмысленностью, обнаруживает в своем хаосе потенциальность космоса.

Впрочем, последнее — только интерпретация, одна из многих возможных; хочется надеяться, что прослеженные выше закономерности организации текста более объективны и значимы и могут, в свою очередь, послужить основой для новых интерпретаций одного из ключевых текстов русской филологической культуры XX века.

### Литература

АНРЕСЯН 1966 — Апресян Ю. Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики. М., 1966.

<sup>13</sup> ЛОСЕВ 1990: 73.

- ДВИНЯТИН 2000 — *Двинятин Ф. Н.* Поэтика глокой куздры, или Заумный Щерба // Евразийское пространство: Звук и слово. М., 2000. С. 144—150.
- ЗАЛЕВСКАЯ 1999 — *Залевская А. А.* Введение в психолингвистику. М., 1999. С. 263—266.
- ЛОСЕВ 1990 — *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1990.
- МИХАЙЛОВ 1992 — *Михайлов Н. А.* К одному литовскому названию бобра (в связи с балканскими параллелями) // Образ мира в слове и ритуале. Балканские чтения—1. М., 1992. С. 108—111.
- МОИСЕЕВ 1982 — *Моисеев А. И.* «Глокая куздра» Л. В. Щербы (канонический текст, варианты и подражания) // Проблемы комплексного анализа языка и речи. Л., 1982. С. 9—16.
- САПОГОВА 1966 — *Сапогова Е. Е.* Вниз по кроличьей норе: метафора и нонсенс в детском воображении // Вопросы психологии. 1996. № 2. С. 5—13.
- ТОПОРОВ 1992 — *Топоров В. Н.* Marginalia к заметке о названии бобра (\*per-) // Образ мира в слове и ритуале. Балканские чтения—1. М., 1992. С. 112—124.
- ТОПОРОВ 1994 — *Топоров В. Н.* Диоскуры в «бобровой версии» основного мифа // Знаки Балкан. Ч. 1. М., 1994. С. 3—34.
- УСИЕНСКИЙ 1957 — *Успенский Л. В.* Слово о словах. 2-е изд. М., 1957.
- ХЛЕБНИКОВ 1986 — *Хлебников В.* Творения. М., 1986.
- ЩЕРБА 1923 — *Щерба Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. 1. «Воспоминание» Пушкина // Рус. речь. 1. Пг., 1923. С. 13—56.
- ЩЕРБА 1931 — *Щерба Л. В.* О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Изв. АН СССР. Отд. общ. наук. 1931. № 1. С. 113—129.
- ЩЕРБА 1936 — *Щерба Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. 2. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Советское языкознание. Т. 2. Л., 1936. С. 129—142.
- ЯКОВСОН 1987 — *Яковсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

# Музыка

*И. Земцовский*

## **Звучащее пространство Евразии (Предварительные тезисы к проблеме)**

...мне нравится мое казачье положение... конь, люлька, бандура, и пошел бы по белу свету, кажется бы, и в Иерусалим и Царьград бы прошел!

*М. А. Стахович.*

Из письма историку А. И. Попову

Определяя культурные границы Евразии, целесообразно на время забыть о географии, истории и политике и окунуться в стихию звука, т. е. обратиться к данным музыки устной традиции.

Музыка, понимаемая как живое звучание с присущими ему тембром и артикуляцией, безусловно входит в этническую информацию и потому может быть рассмотрена — «на данном уровне нашего незнания» (Джон Бернал) и при соблюдении соответствующей методики анализа<sup>1</sup> — как вполне надежный документ истории. Музыкальное звучание оказывается модусом «описания» ландшафта культуры и, будучи этнографически полноценно зафиксированным, предлагает свою версию исторической географии и этногенеза.

Музыкальные ландшафты разных исторических эпох сосуществуют в каждой данной традиции, равно как сосуществуют различные типы звуковысотной и ритмической организации мелоса. Последние обусловлены ведущими «жанрами» музыкального поведения — движением (танец), нарративом (эпос), мелодической кантиленой (лирика) и «музыкально-речевыми» канонами социальной, в широком смысле, регуляции жизнедеятельности (обряд). Эти «жанры» отмечены половозрастной дифференциацией и используют разную звуковую материю — звук коллективный и сольный, звучание вокальное, инструментальное и вокально-инструментальное, звук «профессиональный» и «фольклорный». Ареалы их сосуществова-

---

<sup>1</sup> ЗЕМЦОВСКИЙ 1977; 1988; ZEMTSOVSKY 1997.



ния в культуре, равно как и мера их территориальной подвижности, как правило, не совпадают.

Евразия (или *азиатско-европейское явление*, по идеологически нейтральной и потому более предпочтительной терминологии Владимира Проппа), как трансконтинентальное поле звуковой гравитации, может и должна быть очерчена музыкально на основе данных всех существующих типов звучания с определением ведущих или доминантных. Не повторяя этномузикологического опыта Алана Ломакса<sup>2</sup> и, тем более, не следуя экстрамузыкальным дефинициям языковых и прочих экстрамузыкальных «союзов», известных на территории географической Евразии, я предлагаю обсудить гипотезу, исходящую из сугубо музыкальных данных, причем взятых не статично, но в их пространственно-временной и «жанровой» динамике.

Суть предлагаемой «музыковедческой» гипотезы, основанной на осмыслении множества разноэтнических музыкальных данных, заключена в признании двух основных цивилизационных центров Евро-Азии, исторически равноценных. Это, с моей точки зрения, Средиземноморье на Западе и Алтай на Востоке — два всепорождающих евразийских «пульсара», музыкально безусловно соотносимых.

Известна и другая точка зрения, согласно которой главными центрами евразийских миграций выступали две пустыни — Арабская на Западе и Гоби, т. е. монгольская, на Востоке<sup>3</sup>. Однако музыкальные данные не позволяют отнести ни семитский мир Ближнего Востока в целом, ни классический мир исламской музыкальной цивилизации, роскошным шлейфом раскинувшийся вдоль южных границ евроазиатской территории, безоговорочно к Евразии в том смысле слова, какой мы здесь в него вкладываем. Эти культуры, создавшие такие высочайшие жанры профессиональной музыки устной традиции, как персидский *дастгах*, азербайджанский *мугам*, таджикско-узбекский *шашмаком*, уйгурский *мукам*, марокканская *нуба (nawba)*, алжирская, тунисская и ливийская *малуф*, египетская *wasla*, арабский *таксим*, турецкий *фасл*, а также индийская *рага* и другие аналогичные формы, могут пересекаться и даже сосуществовать с «нашей» Евразией территориально, но музыкально-стилистически ни в коей мере не могут быть отождествляемы с вокальной лирикой типа монгольской, татарской или русской протяжных песен, т. е. с теми музыкально-фольклорными формами, которые охватывают равно

---

<sup>2</sup> ЛОМАХ 1968.

<sup>3</sup> См. PRITSACK 1981: 11.

европейскую и азиатскую секции Евразии. Именно эти последние маркируют собой то средиземноморско-среднеазиатско-алтайско-монгольское межцивилизационное пространство, которое и служит объектом предлагаемой здесь гипотезы (см. ниже). Для осознания такого несовпадения ареалов музыки профессиональных и фольклорных жанров необходимо прежде всего признать сам факт существования столь глубокой дифференциации внутри каждой этнической традиции — дифференциации не только исполнительско-стилевой (звук «профессиональный» и «фольклорный»), но и функциональной. Фольклорные жанры той или иной этнической традиции рассматриваемого региона могут относиться к *азиатско-европейским явлениям*, тогда как профессиональные жанры той же музыки устной традиции явно выходят за рамки этого мира. Сказанное очевидно на примере некоторых закавказских и среднеазиатских культур, в которых не только фольклор, но и эпос, например, целиком вписывается в мир Евразии, тогда как *макамат* целиком выходит за его рамки, образуя своего рода субкультуру. Видимо, стратиграфия и этнические горизонты таких разных векторов музыкальной традиции, как присущие ей музицирования эпическое, лирическое и инструментальное, могут не совпадать.

Существенно, что средиземноморский (исторически преимущественно земледельческий) и алтайско-монгольский (исторически преимущественно кочевой) пульсары находятся не в комплементарном, но во встречно-направленном соотношении.словно мощные прожектора, они просвечивают весь громадный континент от Пиренеев, Адриатики и Балкан до Южной Сибири и Китая, высвечивая наиболее показательные исторические «узлы». Такими этническими узлами или связующими «точками» на Евро-Азийском пространстве выступают культурные ареалы многих районов Средней Азии, Приуралья, центрально-европейской части современной России, нынешних Украины и Венгрии, а также Карпаты, Крым, Кавказ и Причерноморье. Неожиданно возникает как бы музыкальная реализация Великого шелкового пути, хотя, разумеется, были и другие, равновременные и не менее сильные причины динамики музыкального соотношения обозначенных культурно-исторических пульсаров, включая эпоху Великого переселения народов и, с VIII века н. э., крупные музыкальные миграции из Индии в Центральную и Малую Азию и Ближний Восток, — динамики, обусловившей как ориентализацию Запада, так и эллинизацию Востока.

Более чем существенно, что огромная территория Дальнего Востока и автохтонной («палеоазиатской») Сибири, за исключением ее

южной (исторически более мобильной и ныне преимущественно тюрко-монгольской) части, музыкально не входит в так определяемую средиземноморско-алтайскую Евро-Азию, т. к. не охватывается азиатско-европейским единством.

Постепенно проясняются глубокие, хотя на первый взгляд и неожиданные, болгаро-монгольские, уйгурско-средиземноморские и балкано-севернокавказско-среднеазиатские музыкальные связи, а также более очевидные балкано-балтийские и славяно-тюрко-финно-угорские параллели. На Кавказе, в Турции (и, позволю себе добавить, в Греции) «интонационные пласты сплелись в сложный (евроазиатский. — И. З.) клубок», понимание которого первоначально для распутывания «неясностей в эволюции интонаций Средиземноморья и Европы»<sup>4</sup>.

Культуры средиземноморского бассейна и монгольского ареала контрастны во многих отношениях — достаточно вспомнить такое символическое противопоставление, как чрезвычайно развитые танцевальные жанры на Пиренеях, Балканах или в Причерноморье, с присущим им акцентом на виртуозном движении ног, с более чем своеобразными сидячими танцами монголов.

Особый интерес представляют многочисленные срединные ареалы евразийских культур. Практически на примере любого из них, будь то Крым или Приаралье, можно было бы показать средоточие основных стилевых и структурных пересечений музыкальной Евразии. В свое время А. Н. Веселовский сочувственно цитировал выводы французского историка о том, что Каракорум, старая столица монгольских кочевников, соединяла в себе «пришельцев из всех стран, обращая уголок средней Азии в сборный пункт, в миниатюру Азии и Европы»<sup>5</sup>. С другой стороны, на улицах такого известного среднеазиатского центра городской цивилизации, как Самарканд, в XIV—XV веках можно было наблюдать, согласно Хафизу-и-Абру, как «певцы прекрасноголосые и музыканты сладкозвучные играли и пели по образцам персов, на мелодии арабов, по обычаям тюрков, на языке монголов, по законам (пения) китайцев и (стиховыми) размерами алтайцев». Вчитываясь и вслушиваясь в это свидетельство, легко вообразить себе звучание, напоминающее современный среднеазиатский маканат.

Таким образом, в разных евразийских центрах самые различные стилевые истоки постепенно переосмысливались, взаимообогащались и, в большей или меньшей мере смешиваясь и трансформиру-

<sup>4</sup> АСАФЬЕВ 1971: 308.

<sup>5</sup> См. ВЕСЕЛОВСКИЙ 1940: 511.

ясь, складывались в некие новые музыкально-исполнительские жанровые единства. В результате из той же Средней Азии, например, культурные нити тянутся сегодня и на запад — через Армению и другие районы Малой Азии к берегам Средиземного моря, к Греции, на Балканы, и на юг — через Иран до Персидского залива, и на юго-восток — через Гималаи в Индию, и на северо-восток — через Китай к Тихому океану и в Японию. По свидетельству Сэнтаро Исэ, из Ферганы в Китай и Японию, например, были в свое время завезены такие музыкальные инструменты, как уд, арфа, медная свирель, а также ряд музыкальных напевов и песен<sup>6</sup>.

Назову несколько других продуктивных исследовательских направлений, каждое из которых могло бы быть монографически развернуто.

(1) Музыкально-ритмическая структура песенного восьмисложника с «отсекаемым» трехсложным окончанием — и давние евразийские контакты практически всех славян, грузин и тюрков, имевшие место, в частности, благодаря посредничеству кыпчакских племен. На музыкальном материале прослеживаются от Казахстана и Средней Азии через Закавказье, южнорусские степи и Заволжье до Балкан<sup>7</sup>.

(2) Ключевая роль чувашской песенности с ее сохранившейся до наших дней квантитативной ритмикой в осознании исторической морфологии евразийских музыкальных языков. Постановка этого вопроса становится возможной благодаря открытию Михаила Кондратьева<sup>8</sup>.

(3) Фольклор на идише как еще не использованный источник по изучению древнейших слоев славяно-тюркских культур Евразии<sup>9</sup>.

(4) Музыкальная Евразия по данным русской былины. Как мне представляется, анализ былин позволяет впервые обозначить семь основных источников музыкальной культуры средневековой Руси. В их числе, кроме местного славянского, очевидны истоки греческие, итальянские, арабские, еврейские, финские и тюркские (последние в форме кыпчакских или половецких). Для историко-музыковедческого анализа особенно показательны сюжеты, связанные с тремя былинными героями — Добрыней Никитичем, Соловьем Будимировичем и Ставром Годиновичем, т. е. с теми героями, которые по ходу повествования так или иначе музицируют. Например, согласно

<sup>6</sup> ISE 1996.

<sup>7</sup> Подробнее о гипотезе см. ЗЕМЦОВСКИЙ 1989; ZEMTSOVSKY 1990.

<sup>8</sup> КОНДРАТЬЕВ 1990.

<sup>9</sup> WEXLER 1993.

одной версии, «заиграл Добрынюшка в гусёлышка, Он игру играет всё хорошеньку, И выигрывал наигрыши хорошеньки, Что из Киева да й до Царя-града, Из Царя-града до Еросолиму, С Еросолиму ко тою ко земле да к Сорочинской...», а согласно другой версии, он же «заиграет стих еврейский по-уныльному. По-уныльному да по-умильному, Во пиру все призадумались, Призадумались да позаслухались. Заиграл Добрыня по-весёлому, Игрище завёл от Ерусалима, Игрище другое от Царя-града, Третье от стольна града Киева...»<sup>10</sup>. А Соловей Будимирович «струну к струночке натягивает, Тонцы по голосу налаживает, Тонцы он ведет от Нова-города, А другие ведёт от Еросолима, И все малые припевки за синя моря, За синяго моря Волынского, Из-за того Кодельского острова, Из-за того лукоморья зелёного...»<sup>11</sup>. И сходно о третьем герое, со вновь подчеркиваемыми русско-византийскими и русско-еврейскими отношениями: «И зачал тут Ставер поигрывать, Сыгриш сыграл Царя-града, Танцы навёл Ерусалима, Величал князя со княгинею, Сверх того играл еврейской стих...»<sup>12</sup>.

Представляется, что именно такие эпические по размаху и, главное, стилю ассоциации могли быть у Михаила Стаховича (1819—1858), русского фольклориста, одним из первых работавшего со *Сборником Кириши Данилова*, гитариста и драматурга, чьи слова послужили эпиграфом и своего рода программой настоящих тезисов. Исследование былинных текстов в этномузыкальном и, шире, культурологическом контексте русской истории сулит немалые открытия.

Мелодические, ритмические, тембральные, фактурные и музыкально-артикуляционные связи разноэтнических традиций Евразии прослеживаются на разной исторической глубине и по различным жанровым срезам — от характерных «формул» похоронных плачей и обрядовых песен до устойчивых типов интонирования эпических сказаний (та или иная речитация с сольным инструментальным сопровождением определенного типа или, реже, без такового) и инструментальных программных пьес. Ограничимся для примера двумя типами песенной мелодики.

Первый — мелодически развитые лирические песни — такие, например, как уже частично упоминавшиеся монгольские «уртындуу», татарско-башкирские «узын-кю», казахские «гөй-гөй» (своего рода степное *bel canto*), алтайские, бурятские, тувинские, калмыцкие и, разумеется, русские «протяжные» песни, румынские *hora lungă*

<sup>10</sup> Гильфердинг 1873: 498.

<sup>11</sup> Рыбников 1910: 345.

<sup>12</sup> Сборник 1958: 96.

(или *cântec lung*, т. е. буквально 'длинная песня'), турецкие *uzun hava* (в том же значении), сербские и македонские лирические песни, отчасти испанское *фламенко* и андалусское *канте хондо* ('глубокое пение') — волнующий мир *adagio*, вокальной кантилены и свободной, «музыкально-говорящей» ритмики, образующий один из наиболее показательных евро-азиатских типов. Бела Барток еще в 1920—1930-е годы находил этот «орнаментальный», по его словам, тип импровизационного по характеру *parlando* мелоса не только в Румынии, но и на Украине, в Ираке, центральном Алжире (*Djelfa*) и Иране. После знаменательного международного фестиваля 1990 года в северояпонском городе Эсаши («That's Oiwake»), в организации которого автор этих строк имел честь принимать самое активное участие, у нас есть все основания расширить список Бартока по крайней мере за счет японской песенной традиции<sup>13</sup>. Однако список якобы взаимосвязанных культур, составленный Бела Бартоком, нуждается не только в расширении, но и в существенной корректировке. Дело в том, что Барток возводил данный музыкальный тип к арабо-персидским источникам. С этим утверждением невозможно согласиться. Как уже должно было быть ясно из предлагаемого определения двух евразийских пульсаров, арабо-персидский стиль, хотя и оказавший известное влияние на ряд музыкальных жанров отдельных евразийских культур, в целом не входит в историческую Евразию, оставаясь, скорее, в афро-азиатских стилевых рамках. Этот стиль не может быть отнесен к азиатско-европейским явлениям. Мелизматика арабо-персидской вокальной импровизации обладает своим особым этническим звукоидеалом, имеет специфическую интонационную природу и обусловлена иными причинами по сравнению с европейскими и евразийскими формами так называемого «протяжного» по стилю и характеру пения. Специальный музыковедческий анализ мог бы продемонстрировать, чем конкретно отличается «мелизматика» арабо-персидского пения от мелодического и так называемого «внутрислогового распева» классической русской, казахской или, скажем, монгольской «долгой» песни.

С другой стороны, очевидны евразийские параллели и в так называемых коротких (обычно четырехстрочных) песенных формах типа русской *частушки*, татарского *такмака* и его многочисленных иноэтнических (удмуртских, марийских, коми, бурятских, шорских, качинских, кумандийских и др.) параллелей, вплоть до немецких *Schnaderhüpferl*, испанских *soleares*, китайских *ши-кинг*, тувинских

<sup>13</sup> Информацию о фестивале и песне, давшей ему название, см. в: HUGHES 1992.

кожамык, и других, соотносящихся с явно более ранней латышской «короткой песней»<sup>14</sup>.

Своеобразной проверкой на «евразийскость» выступают уникальные программы и прозрения русских композиторов — от русского — «туранского» периода творчества Игоря Стравинского<sup>15</sup> до «Ярославны», балета Бориса Тищенко<sup>16</sup>. Сюда же может быть отнесен замысел оркестровой сюиты для симфонического оркестра с арфами и фортепиано М. П. Мусоргского на собранные им «от разных добрых странников мира сего» мотивы с программой «от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий, Ферган до Бирмы» (из письма 1880 г.) в сопоставлении с «Русской географией» Ф. И. Тютчева («От Нила до Невы, от Эльбы до Китая, / От Волги по Евфрат, от Ганги до Дуная») и музыкально-этнической историей славянства, как она виделась деятелям русской музыкальной культуры той поры.

В заключение уместно напомнить фрагмент из экскурсов Б. В. Асафьева «Из области югославянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки»<sup>17</sup>.

Асафьев глубоко осознавал евро-азиатские связи музыкальной диалектологии славян как своеобразный «музыкально-культурный многогранник». В частности, он намечал «связь русской песенной культуры с многовековой и многоликой культурой мелоса Средиземноморья и далее к античности». Это позволяло ему показать роль музыкального византизма (ср. «цареградские наигрыши» русских былин!) в новом аспекте, в перспективе взаимодействия музыки славянства с «музыкальными языками» Кавказа и Армении, а также формирования итальянской музыки в связи с культурами Присредиземноморья и Причерноморья, включая южное славянство. Позволим себе одну пространную цитату:

Тут поет культура средневекового феодального Средиземноморья и Адриатики в сочетании с прирожденной распевностью придунайского славянства и сложных этнических пластов Черноморья. (...) за сплетением музыкально-национальных диалектов, с их характерными идиомами и приводящими и закрепляющимися неологизмами, лежит громадная область народного музицирования и устно-музыкального творчества как некое сложное этническое единство (отнюдь не

<sup>14</sup> ЗЕМЦОВСКИЙ 1987.

<sup>15</sup> TARUSKIN 1996.

<sup>16</sup> ЗЕМЦОВСКИЙ 1978.

<sup>17</sup> Цит. по: АСАФЬЕВ 1987: 43, 54.

утопически панславянское (...)). Это — и сфера интонационно-речитационная в тесном сочетании интонаций [разговорной] речи и языка музыкальных интервалов, и стиль попевочно-распевный и орнаментальный. В веках эта культура уходит в глубь всей интонационной (языка и музыкального звука) культуры Средиземноморья и ближних стран внутри континентов, а пространственно оно связывает славянско-песенную распевность от Причерноморья (и его Севера), Днепра, Дуная, от Карпат, через весь Балканский полуостров и Адриатику — к югу и от Причерноморья, с одной стороны, и Малую Азию и Сирию — с другой, на Восток (...). Именно — изучая югославянские национальные речевые и музыкальные интонационные «диалекты», невозможно отрывать их от этой глубокой и исторически закономерной и конкретной подосновы, постоянно в них ощутимой<sup>18</sup>.

Провидения Асафьева остаются актуальной программой и для современных исследователей, пытающихся разглядеть и осознать евро-азиатские зори и горизонты музыкального наследия славян, чья культура многоцветной радугой объемлет почти всю этническую карту звучащей Евразии.

### *Литература*

- АСАФЬЕВ 1971 — *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
- АСАФЬЕВ 1987 — *Асафьев Б.* О народной музыке / Сост.-ред. И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ 1940 — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- ГИЛЬФЕРДИНГ 1873 — *Гильфердинг А. Ф.* Онежские былины. СПб., 1873.
- ЗЕМЦОВСКИЙ 1977 — *Земцовский И. И.* К методике изучения этногенетических связей в музыкальном фольклоре // Сборник од XIX конгрес на Сојузот на здруженијата на фольклористите на Југославија. Скопје, 1977. С. 217—221
- ЗЕМЦОВСКИЙ 1978 — *Земцовский И. И.* О музыке «Ярославны» Б. Тищенко // *Его же.* Фольклор и композитор: Теоретические этюды. Л.; М.: Сов. композитор, 1978. С. 117—141; [особо с. 136—140].
- ЗЕМЦОВСКИЙ 1987 — *Земцовский И. И.* Проблема русской частушки // Сов. музыка. 1987. № 7. С. 73—79.
- ЗЕМЦОВСКИЙ 1988 — *Земцовский И. И.* Музыка и этногенез // Сов. этнография. 1988. № 2. С. 15—23.

<sup>18</sup> АСАФЬЕВ 1987: 53, 54; курсив автора.



- ЗЕМЦОВСКИЙ 1989 — *Земцовский И. И.* Кыпчаки и болгары в евразийской музыкальной культуре // *Ethnogenesis of the Volga-Kama's Peoples in Light of Folklore Data*. Astrakhan, 1989. P. 34—48.
- КОНДРАТЬЕВ 1990 — *Кондратьев М. Г.* О ритме чувашской народной песни. М.: Сов. композитор, 1990.
- РЫБНИКОВ 1910 — *Песни, собранные П. Рыбниковым*. Т. 2. М., 1910.
- СБОРНИК 1958 — *Сборник Кирши Данилова*. М.; Л., 1958.
- HUGHES 1992 — *Hughes D. W.* «Esashi Oiwake» and the Beginnings of Modern Japanese Folk Song // *The World of Music*. 1992. Vol. 34. No. 1. P. 35—56.
- ISE 1966 — *Ise Sentaro*. *Sekai bunka koryushi*. Tokyo, 1966. P. 104.
- LOMAX 1968 — *Lomax A.* *Folk Song Style and Culture*. Washington, DC, 1968.
- PRITSAK 1981 — *Pritsak O.* *The Origin of Rus'*. Vol. 1. Cambridge, Mass., 1981.
- TARUSKIN 1996 — *Taruskin R.* *Stravinsky and the Russian Traditions*. Berkeley: Univ. of California Press, 1996; [see vol. 2. P. 1126 ff.].
- WEXLER 1993 — *Wexler Paul*. *The Ashkenazic Jews: A Slavo-Turkic People In Search Of a Jewish Identity*. Columbus, OH: Slavica Publishers, Inc., 1993.
- ZEMTSOVSKY 1990 — *Zemtsovsky I.* *Music and Ethnic History: An Attempt to Substantiate a Eurasian Hypothesis* // *Yearbook for Traditional Music*. N. Y., 1990. Vol. 22. P. 20—28.
- ZEMTSOVSKY 1997 — *Zemtsovsky I.* *Music of Oral Tradition as a Source of History* // «Ethnomusicology and Historical Musicology — Common Goals, Shared Methodologies?»: *Erich Stockmann zum 70. Geburtstag / Ed. by Ch.-H. Mahling and S. Münch*. Tutzing. Verlegt bei Hans Schneider, 1997. P. 139—146; [in English].
- Жордания И.* Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1989.
- Земцовский И. И.* Этногенез в свете музыкального фольклора // *Народно стваралаштво (Folklore)*. Т. 8. Св. 29/32. Београд, 1969. С. 201—211.
- Земцовский И. И.* О значении болгарского фольклора в исследовании русской народной музыки: (К вопросу о сравнительно-типологическом методе) // *Болгария — СССР: Диалог о музыке*. М: Сов. композитор, 1972. С. 60—82.
- Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975.
- Земцовский И. И.* Вульгарная социология в этномузыкознании // *Сов. музыка*. 1986. № 6. С. 97—105; [the Cantometrics controversy].
- Земцовский И. И.* Диалог о лирике // *Песенная лирика устной традиции / Сост.-ред. И. И. Земцовский*. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1994. С. 23—50; [особо с. 43—50 (совместно с Д. Ж. Амировой)].

- Квитка К.* Этногеографическое распространение пентатоники в Советском Союзе // *Его же. Избранные труды.* В 2 т. Т. 2. М.: Сов. композитор, 1973. С. 47—65.
- Кершнер Л.* Взаимосвязи, взаимодействия, ассимиляция // *Сов. музыка.* 1967. № 9. С. 107—113.
- Рахманов М.* Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года. Ташкент, 1981.
- Рифтин Б.* Из истории культурных связей Средней Азии и Китая // *Проблемы востоковедения.* 1960. № 5.
- Сабольчи Б.* Сохранение азиатских музыкальных стилей в Европе // *Музыка народов Азии и Африки.* Вып. 2. М., 1973. С. 345—348.
- Bartók Béla.* *Studies in Ethnomusicology / Select. and ed. by Benjamin Suchoff.* Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1997.
- Brook K. A.* *The Jews of Khazaria.* Northvale, NJ: Jason Aronson Inc., 1999.
- Gerson-Kiwi E.* *Migrations and Mutations of the Music in East and West: Selected Writings.* Tel-Aviv Univ., 1980.
- Elsner Jü.* Zum Problem des *maqam* // *Musica Acta.* Vol. 47. 1975. P. 208—239.
- Emsheimer E.* *Studia Ethnomusicologica Eurasiatica: In 2 vols.* Stockholm: Musikhistoriska Museet, 1964—1991.
- López-Calo J. et al.* *Mediterranean Musical Cultures and Their Ramifications // Acta Musicologica,* 63. 1991. No. 1. P. 2—30.
- Lükö G.* Vestiges indo-européens dans le folklore musical des peuples finno-ougriens // *Études Finno-Ougriennes.* T. 2. Paris, 1965. P. 35—68.
- Pacholezyk J. M.* *Sūfyana Mūsīqi: The Classical Music of Kashmir.* Berlin: VWB, 1996.
- Reinhard K.* Musik am schwarzen Meer // *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde,* 2. 1966. S. 9—58.
- Szabolcsi B.* Eastern Relations of Early Hungarian Folk Music // *Journal of the Royal Asiatic Society.* 1935. P. 483—498.
- Szabolcsi B.* *A History of Melody.* London: Barrie and Rockliff, 1965; [1st Hungarian ed. 1950; German ed. 1959; see especially p. 267—287: «Music and Geography»].
- Zemtsovsky I.* Rhythmic Pulsation as an Ethnic Feature // *Congressus Quartus Internationalis Fenno-Ugristarum.* Budapest, 1975. 2. P. 160—163.
- Zemtsovsky I.* Slavo-Finno-Ugric Connections in the Data of Lament Melodies // *Symposium-79 on Baltic-Finnish Philology.* Petrozavodsk, 1979. P. 118—124; [in Russian and the Finnish version separately].
- Zemtsovsky I.* Slovo za Vasil Stoin: (Toward the Eurasian Connections of Bulgarian Folk Music) // *Bulgarska muzika.* 1981. No. 1. P. 32—37; [in Bulgarian].
- Zemtsovsky I.* Balcano-Balto-Slavica as a Subject of Ethnomusicology // *Балто-славянские исследования-1982.* М.: Наука, 1983. С. 205—223.

- Zemtsovsky I.* The Ethnography of Performance: Music-Making — Intoning — Articulating Music // *Folklore and Its Art Transposition*. Belgrade, 1987. P. 7—22.
- Zemtsovsky I.* An Ethnomusicological View of the Baltic-Slavic Dirge in an Indo-European Context // *Balto-Slavic Research*. Moscow: Nauka, 1987. P. 60—70.
- Zemtsovsky I.* The Articulation of Folklore as a Sign of Ethnic Culture // *Anthropology and Archeology of Eurasia*. Vol. 35. No. 1 («Folklore and Ethnicity»). P. 7—51 (Summer 1996). Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1996.
- Zemtsovsky I.* The Melodic System of Pentatonicism: (A Sketch About the Mongolian Version) // *Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft: Oskár Elschek zum 65. Geburtstag / Hrsg. F. Födermayr und L. Burlas*. Bratislava: ASCO Art & Science, 1998. P. 193—195; [in English].
- Zemtsovsky I.* Music and Ethnogenesis: Investigative Premises, Problems, Paths // *Fire-Kindler: Writings in Tribute to Gábor Lükö on His 90th Birthday / Ed. by Péter Pozsgai*. Budapest: Táton, 1999. P. 227—243; [in English].
- Zemtsovsky I.* Some Interethnic Musical Phenomena of the Silkroad: Toward a History of the «Drawn Out» Singing in Eurasia // A paper presented at the International Conference «Sound Travels: A Musical Journey Along the Silk Roads» at the University of California, Berkeley. April 23. 2002 (USA).
- Zemtsovsky I.* Russian Oral Epics as a Source for the Musical History of Medieval Eurasia; [in print in *The Journal of the Slavic and East European Folklore Association*].

I. Reznikoff

## On the Notion of Eurasian Music

Be it in the geographical meaning — as including Europe and Asia — or in the more restricted understanding including Europe and ancient Soviet empire's Asia limited by Mongolia and China in the far East, the notion of Eurasian music and of an Eurasia from a musicological point of view, as from the linguistic one, *seems to be* too wide and general a concept to be studied fruitfully or to be interesting at all. This is an obvious remark, because the traditions are so many and often so different that we would come to some too general statements such as 'they all sing and play music' just as 'they all have language and speak with words', and this of course is not a discovery.

We will return to this remark in the second part of this study, because a more careful approach may give some new insights, but it is clear that we first have to restrict the studied notion. So, that we come naturally to the concept of Indo-European music which, as we shall try to establish, is quite relevant, as indeed it is in linguistics.

When we speak here of musical *traditions* we mean the 'traditional' ancient ones, either given by *oral* tradition, or by manuscripts and musical archeology.

### On the notion of Indo-European music

We include in this notion the traditions of India, North and South, parts of Caucasus (Armenia, Georgia) and Europe, the case of Iran being musically on the boarder with the Semitic-Arabian tradition, which we differentiate from the Indo-European, although they are very close (see below).

The comparative approach is based on the study of the following traditions.

1) Indian tradition from North and South (the latter known as the *kar-natic* tradition). Including the spiritual, learned tradition, called Indian *classical* music, vocal or instrumental (the instrumental one comes mainly from the vocal: this is characteristic of ancient oral traditions),

and including also the folk tradition. This tradition and the learned one are deeply connected, as they were in ancient Europe.

2) Greek tradition including the theory and fragments we have from Antiquity as well as the Byzantine church music (chant) known from manuscripts, but also from a still living oral tradition; we include also the folk oral tradition.

3) The Russian, Ukrainian and Byelorussian traditions. Including the ancient monodic church singing known from manuscripts and the folk peasants traditions as notated at the end of the XIXth and beginning of the XXth centuries or recorded later. Some of the folk traditions are still extant although they have been so much destroyed by the Soviet power and then by modern way of life.

4) The Western traditions. Including the chant of Christian antiquity, European medieval music, known from manuscripts, and the European folk music known from transcriptions, recordings or from still living oral traditions.

Common to these traditions are the following five notions. We claim that the conjunction of all of these aspects is characteristic of the Indo-European main musical traditions.

#### A) Harmonic intervals

The use of natural harmonic intervals, in theory and in practice, and especially of harmonic basic intervals — fifth, fourth, octave — appears very clearly in the traditions we mentioned.

#### B) Scale within an octave

From the harmonic intervals arises the notion of a scale, based on these intervals and of a scale of seven notes within the ambit of an *octave*. Typical are the melodies in the full ambit of the octave, and reaching the upper octave. This appears very clearly in the Indian, Russian and Western ancient traditions or in the traditional folklore; also in the polyphonies of Georgia.

#### C) Theory based on a ringing string

The string gives easily and in a visible (and audible) way the relation between the length of the string) and the intervals, and therefore between numbers and (harmonic) intervals. It is much more difficult with the practice of wind instruments; because of this difficulty the music theory developed really with the use of string instruments: lyra, harp, cithara. This point C is of course related to B and A.

#### D) Modes

Typical also is the practice — and then the *theory* — of modes and particularly in a classification of four main modes: *D, E, F, G*, as notated e. g. for the Greek antique, Byzantine and Gregorian chant theories. A

mode is the expression in sounds, given by the voice, of a psycho-physiological state of mind and body corresponding to a particular mood. For example in a state of joy, sorrow, anxiousness, anger, fear or peace, the inner state of the body is of course different and therefore the physiological one (in breathing, heart beating, throat, ...) is different also and these changes appears in the vocal expression of the concerned person. It is sensible in different timbres (colour of the voice), higher or lower intervals; the differences are subtle but very meaningful to the human ear. We recognize the voice of a person who cries or of one who is joyful. This does not depend so much on the language or the culture, therefore there is an objective data to the elementary notion of mode. Then, this objective data of some characteristic timbres and intervals is developed in a musical theory of modes which depends on the musical theories of various traditions. Therefore many differences do appear in the theories of modes, e. g. between North Indian and South Indian theories, the core, however remaining similar<sup>1</sup>.

It is possible to show that the classification in four main modes is shared by Indian learned or folk traditions, by the Greek ancient and Byzantine, but also by e. g. the Russian folk tradition where the *G* mode appears rather often and also the *E* one (this is the mode of the Spanish *Flamenco* or *Cante jondo*, which is not of Arabic origin, but rather of Celtic-Iberic: the same mode appears in the chant of Christian western antiquity). The modes of *D* and *F* are very common everywhere in Europe.

One is tempted to introduce also the following notion.

#### E) Polyphony

We speak here of polyphony of *oral tradition*, as in Russia, Ukraine, Byelorussia, Italy (Piemonte), Azores islands, Georgia, for the European and Caucasus traditions. One encounters polyphonies also in Asia e. g. among the natives of Taiwan or in Africa (Pigmies, Bushmen). But very typical of the European and Georgian traditions is again the use in polyphony of basic pure harmonic intervals (octaves, fifth, seconds, thirds).

No polyphony is known in India, where, however, the use of a drone (one or more harmonic sounds used simultaneously as with the *tampura*) can be often heard 'polyphonically'. But if we want to be rigorous, because of the absence of real polyphony in India, we cannot keep the notion of polyphony as characteristic of the Indo-European music.

**C o m m e n t a r y.** Many objections can be made on this global characterisation of an 'Indo-European' music. For instance: obviously the

---

<sup>1</sup> For the notion of *mode* see REZNIKOFF 1987.

Irano-Arabic and Turkish learned musics share also the harmonic, scale and modal principles. But in their theory and practice the treatment of the scale and the melody are not conceived in the ambit of an octave; it is mostly conceived in the scope of a fourth — as it was in some of ancient Greek theories. The Mongolian singing — and overtone singing technique — often goes up to the upper octave, and from this point of view appears as 'Indo-European', but it lacks the notions of mode and seven notes scale: the tunes being more of pentatonic character as it is generally the case in Chinese music, and if a seven notes scale appears, it is not used in the same 'harmonic' way as it is in the traditions of India and Europe. Of course we are not speaking here of modern (XIXth and XXth c.) influences. The unity we find in the Indo-European music, unity which parallels the linguistic one can certainly be explained by common roots of civilization and particularly from the point of view of linguistics and phonetics.

### The notion of Eurasian music revisited

In the introduction, concerning this notion we wrote that it *seems to be* too general a notion, but reflecting more on the subject we discovered that even if we take the notion in its wider geographical understanding including China, Japan and the Middle-East, it is still possible to draw a characteristic of the Euro-Asian music.

These traditions — we are speaking of course of the main ones — share the *harmonic theory* based on *string instruments* (see A and B and C above, for the Indo-European tradition). And they share also the related notion and practice of *resonance*, particularly of the resonance of *strings and bells*.

Ancient China, for instance, has developed a theory and philosophy of harmony which is very close to the Pythagorean one — so that some scholars in Chinese studies have imagined an influence of the Greek one on the latter<sup>2</sup>. And we find in China very early remarkable complex sets of bells<sup>3</sup>.

But, with the exception of Egypt, there seems to be no real harmonic theory as such in Africa, nor in ancient America, where, surprisingly enough, there were no string instruments.

---

<sup>2</sup> See ROBINSON 1962.

<sup>3</sup> Since about 1200 BC. The most remarkable set of bells has been found recently in the grave of Earl Yi of Zeng, died in 433 BC. Never in China this high level of bronze bell craft has been reached since.

This is of course a most remarkable fact which has not been yet fully realized by Amerindian and musicological studies. It is not related to the ability in metalworking since strings can be made of vegetal or animal fibres, as for bows or ropes and strings for musical instruments. They have been made of gut in Europe until very recently and are still in use. Because of this absence of string instruments it is not surprising that no explicit notion of harmony is known in ancient America, although very complex sets of flutes have been found in Peru<sup>4</sup>.

It is also surprising that there were no bells in ancient America with the exception of a short appearance in Chile<sup>5</sup>. Nor there were bells among the tribes of Africa including ancient Egypt, but this is clearly related to the mastering and craft in metalwork.

Moreover — to draw a sharper line between the ancient traditions — the ambit of native Indian's melodies is rather narrow, mostly within a fifth, and the melodies are clearly not based on typical harmonic intervals (see B above; while these intervals are used, as we have seen, in Mongolian and Chinese traditions). Of course it does not mean that the Amerindian traditional music is 'poor' but its finest expressions have to be found and analysed with other notions.

To conclude, a characterization of Euro-Asian music can be given in terms of A and C above, that is of harmony in the practice of scales structured by harmonic intervals, together with a theory based on the resonance of a string. It is interesting that these notions are exactly those that ancient Greece and particularly the Pythagorean and Platonic Schools considered to be in the foundation of the Universe.

### *Works cited*

GRUSZCZYNSKA-ZIOLKOWSKA 2000 — *Gruszczynska-Ziolkowska A.* Is sound the first and last sign of life? An interpretation of the most recent archmusicological discovery of the Nasca culture (panpipes) // *Studien zur Musikarcheologie, II. Music Archaeology of Early Metal Ages: Papers from the 1st*

---

<sup>4</sup> In the Cahuachi site, Nasca culture (IV c. AD). See GRUSZCZYNSKA-ZIOLKOWSKA 2000. Nowadays, in Andean area the big folk bands of flutes are never tuned (the sound is said *sonido rajado*, that is rough, jerky), nor are (nor were as it appears from archaeology) the panpipes.

<sup>5</sup> Around 1400 AD. See PEREZ de ARCE 2000. Never in studies on metal instruments the dimension of resonance and harmony appears; these instruments, including the bells, seem to have been used rhythmically more like rattle bells (the bells found in Chile had four clappers).



Symposium of International Study Group on Music Archaeology, 1988 / E. Hickmann, I. Laufs, R. Eichmann eds. Rahden / Westf., 2000. P. 191—202.

PEREZ de ARCE 2000 — *Perez de Arce J.* Metal bells of the Prehispanic Southern Andes // *Studien zur Musikarcheologie, II. Music Archaeology of Early Metal Ages: Papers from the 1st Symposium of International Study Group on Music Archaeology, 1988* / E. Hickmann, I. Laufs, R. Eichmann eds. Rahden / Westf., 2000. P. 175—181.

REZNIKOFF 1987 — *Reznikoff I.* On intonation and modality in Music of oral traditions and Antiquity // *Symposium on Musical Semiotics, Imatra (Finland)*. 1986. *The Semiotic Web, 86* / Th. Sebeok ed. Berlin: Univ. of Indiana, 1987.

ROBINSON 1962 — *Robinson K.* Acoustics // *Science and Civilisation in China* / J. Needham ed. Cambridge, 1962. P. 126—228 (IV, part 1: Physics).

*В. Л. Марченков*

## **Монофония, полифония и личность: мечта о русском многоголосье**

Вопрос о монофонии и полифонии выходит далеко за рамки проблематики, связанной с какой-либо одной музыкальной культурой, и носит универсальный характер. Общее философское рассмотрение проблемы соотношения монофонии и полифонии потребует отдельной — и, вероятно, весьма значительной — работы. Настоящее же исследование представляет собой попытку выявить, во-первых, лишь самые общие моменты философского и культурно-исторического смысла монофонии и полифонии, особенно в ее западноевропейском преломлении, и исходя из этого осветить, во-вторых, некоторые принципиальные вопросы, связанные с полифонией в русской музыкальной культуре. В рамках данной работы не может быть и речи об исчерпывающем обсуждении всей затронутой в ней проблематики, и мы представляем изложенные ниже идеи как предмет для дальнейшей дискуссии.

### **I**

27 апреля 1856 года Михаил Иванович Глинка уезжал из России в Германию. На заставе, покидая Петербург, великий русский композитор плюнул и сказал в сердцах: «Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видеть»<sup>1</sup>. Неосторожное пожелание, к несчастью, сбылось: Глинке суждено было умереть на чужбине несколькими месяцами позже. Роковые слова вырвались у него, конечно, от охватившего его раздражения на Россию, знакомого, пожалуй, всякому русскому человеку, особенно из тех, кто умеет видеть ее как бы в мечте, словно сквозь озерные воды, скрывающие в своей глубине затерянный и чаемый град. Глинка, несомненно, обладал такой способностью; более того, он принадлежал к тем людям, которые хотят выкликать свое видение из-под скрывающих его покровов и дать ему явное, открытое и объективное существование. Иными

---

<sup>1</sup> Шестакова 1930: 402.

словами, это был художник, одержимый идеей русской национальной музыки, которая была бы во всех отношениях не хуже европейской. Эта-то идея и влекла его, зрелого композитора, автора двух опер, впечатляющего ряда оркестровых произведений и популярных романсов, в Берлин учиться *контрапункту*, т. е. искусству европейской *полифонии*, — с тем чтобы создать «русскую фугу».

Однако фуга была, пожалуй, не единственной и, может быть, даже не конечной целью композитора. Глинке хотелось много большего, нежели просто создать русский жанр, который по интеллектуальной насыщенности и напряженности музыкальной мысли равнялся бы фуге. Его замысел был гораздо грандиознее: привить самым прочным и интимным образом русской музыкальной культуре западноевропейское полифоническое мышление. И Глинка прекрасно понимал, как это следовало делать — через церковное пение на Руси, т. е. через самый демократичный и всеохватывающий институт в музыкальной культуре его времени. Он уже даже сделал первые шаги к этой цели, и незадолго до отъезда за границу его трехголосные переложения древних русских церковных напевов были исполнены в Сергиевской пустыни. Его захватила также мысль создать литургию на два-три голоса, т. е. для таких музыкальных сил, которые могли бы найтись даже в небольшой провинциальной церкви<sup>2</sup>. Если бы замысел Глинки удался, то состоялся бы один из интереснейших музыкально-культурных экспериментов в истории мировой музыки. Вопрос, однако, в том, могло ли что-либо подобное удасться вообще, потому что исполнимость такого проекта упиралась тогда — и упиралась бы ныне, если кому-нибудь пришло бы в голову его возобновить, — в вопрос о том, насколько прочно художественные формы связаны с духовным содержанием той культуры, в которой они зарождаются и живут, и насколько они совместимы с культурами, которые несут в себе иное духовное содержание.

## II

Дело в том, что западноевропейская полифония есть музыкальная проекция совершенно определенного типа человеческой индивидуальности. Полифония как таковая, т. е. музыка, основанная на одновременном звучании нескольких различных голосов, отнюдь не является исключительным достоянием европейской культуры. В этом широком смысле она известна во многих культурах, в том числе и

<sup>2</sup> Ливанова, протопопов 1955: 137, 143.

древних, и новоевропейский ее вариант является лишь одним из многих проявлений этого музыкально-мировоззренческого принципа<sup>3</sup>. Западноевропейская полифония, однако, представляет собой настолько яркое и мощное явление, что музыковеды и историки музыки с полным правом говорят о ней как о самой отличительной черте, отделяющей музыкальный «Запад» от музыкального «Востока», музыкальную «современность» от музыкальной «древности». Но мы вернемся еще к этим любопытным сопоставлениям-контрастам.

Зарождение западноевропейской полифонии относится историками музыки к VII—VIII вв. н. э., и корни ее уходят, согласно различным гипотезам, либо в позднеантичную греческую музыкальную практику, либо в народную музыку некоторых племен, населявших в те времена Европу<sup>4</sup>. Каковы бы ни были первоначальные формы многоголосия, из которых развилась западноевропейская полифония, последняя сразу проявила свой уникальный характер. К числу наиболее типичных ее черт принадлежит общая *интеллектуалистическая* направленность и преобладающая роль *композитора*<sup>5</sup>. Интеллектуалистический характер полифонии свойствен ей на протяжении всей ее истории и ярко проявился в господстве правил композиции, которые уже на самом раннем этапе выводились не из эмпирического звучания голосов, но из абстрактно-рассудочных и в том числе богословских соображений. Интервалы, разделяющие голоса, например, в раннем *organum*'е, могли быть только «совершенными», т. е. квинтой или квартой; ритмы предпочитались трехдольные, потому что троица признавалась «совершенным» числом; и т. д. Как замечает Альберт Сэй, «[и]стинная полифония в высшем смысле слова не могла быть плодом импровизации; она должна была сочиняться, и притом композитором, сведущим и в практических, и в философских требованиях композиции»<sup>6</sup>.

Значение сдвига авторитета от практика-импровизатора к теоретику-композитору огромно и отражает сдвиг в общем восприятии творческой личности и сущности творчества. Им знаменуется смена представления о цели музыки как (фольклорного) *повторения* древнего предания представлением о ней как о самостоятельном и при-

---

<sup>3</sup> См., например, SCHNEIDER 1934. На книгу Шнайдера ссылается в своем кратком сообщении современный американский этномузыковед Бруно Неттль (NETTL 1963).

<sup>4</sup> См. SEAY 1965: 77.

<sup>5</sup> *Ibid.*: 77—78.

<sup>6</sup> *Ibid.*: 78.

том интеллектуалистически окрашенном *творчестве нового*. Ибо исполнитель, как бы он ни был изобретателен в своих импровизациях, по сути своей не есть автор, *создатель* музыки, но только — *вос-создатель*. Он демиург, мастер, работающий по готовому образцу, тогда как композитор — «Бог», творец музыки *ex nihilo*. Здесь мы подошли, пожалуй, к самому главному фактору в возникновении западноевропейской полифонии.

Как мы заметили выше, историки музыки считают едва ли не своим долгом, начиная разговор о полифонии, отметить, что она есть уникальное явление, резко отличающее новоевропейскую музыку от других музыкальных традиций мира. Но *почему* она вдруг появляется в Средние века, какие культурно-исторические процессы вызвали ее к жизни и, самое главное, какие изменения в *сознании* вдруг сделали ее не только возможной, но и желательной, интересной, захватывающей и для композиторов, и для их аудитории — этот вопрос чаще всего остается, похоже, вне поля зрения историков. А между тем, это вопрос главный, сущностный, и нельзя понять истинное культурно-историческое значение этого удивительного явления, не ответив или хотя бы не попробовав ответить на него.

Существующие объяснения ограничены и потому неудовлетворительны. Если согласиться, например, с мнением о том, что многоголосие вообще вырастает из чисто акустических свойств музыкального звука, естественно «распадающегося» на тоническое трезвучие в обертонах<sup>7</sup>, то непонятно, почему полифония должна была возникнуть в какой-то период и почему она не могла существовать всегда: ведь музыкальный звук обладает этими физическими свойствами независимо от исторических условий. Непонятно также, почему должны существовать *разные формы* многоголосия в музыкальных культурах разных народов. Но это значит, что корни, скажем, западноевропейской полифонии залегают не в физике, а в культуре. Объяснение же, на котором строится подход М. Шнайдера, гораздо интереснее, но вызывает сходные возражения. Он предложил понимать происхождение полифонии как результат действия универсального и притом чисто «технического» закона гармонических принципов, отмечая культурно-историческое или географическое объяснение этого закона<sup>8</sup>. Технические законы музыкальной формы универсальны, согласно Шнайдеру, и разворачиваются в культурно-историче-

---

<sup>7</sup> Этот взгляд принят, например, в исследовании Маргарет Глин (GLYN 1909, chap. V).

<sup>8</sup> SCHNEIDER 1934: 10—11.

ской последовательности. Но тогда самобытность западноевропейской полифонии, ее уникальные особенности объясняются не столько чисто техническими сторонами музыкального творчества, сколько конкретным содержанием того культурно-исторического периода, к которому оно относится. Столь же односторонней и слишком общей является гипотеза, предложенная Ричардом Хоппином, который полагает, что полифония стала результатом поиска выхода «творческой энергии» музыкантов<sup>9</sup>. Если это так, то нужно указать, почему эта энергия вдруг запросила выхода именно в этот момент и именно в виде полифонии. Кажется неоспоримым, что в полифонии находит выход некая особая творческая энергия, отличная от энергии одноголосной музыки, но ее характер и смысл остается неясным<sup>10</sup>. Нам представляется, что адекватное объяснение следует искать на уровне самых фундаментальных мировоззренческих принципов средневекового сознания.

### III

Если попытаться уловить на уровне мировоззрения целой эпохи нечто, соответствующее по своим масштабам радикальной перемене в музыкальном мышлении — перемене, выразившейся в возникновении полифонии, — то вряд ли можно найти что-либо более подходящее, чем возникновение концепции *субстанциальной личности* (термин А. Ф. Лосева), т. е. концепции, возникающей на почве христианского учения о *личностном Абсолюте*, о Боге как личности.

Во всяком акте художественного творения есть момент — не постижимый для рассудка, необходимый для разума и самоочевидно свободный для духа, — когда совершается переход от бесплотной мысли к ее внешнему, объективному существованию. Если верить Гегелю, то сам человек есть момент такого перехода: сквозь человеческий облик, дела и поступки, говорит философ абсолютного идеализма, «ясно просвечивает духовное начало, сохраняя полную свою свободу и вживаясь в чувственную сторону облика не только как

---

<sup>9</sup> HOPPIN 1978: 181.

<sup>10</sup> Более полный критический обзор теорий возникновения полифонии, разработанных рядом авторов — от Ф. Шеллинга до М. Вебера и Э. Ансерме, — будет дан в отдельной работе, специально посвященной этой проблеме. Предлагаемая ниже концепция мировоззренческих истоков западноевропейской полифонии является не столько отрицанием этих теорий, сколько их продолжением и уточнением.

внешнее (...) а как соразмерное существование духа»<sup>11</sup>. В той мере, в которой человек владеет своей собственной сущностью, он также пытается запечатлеть ее во внешнем своем существовании и окружении, и в этом-то и состоит главный принцип его деятельности как художника. Задача художественного преобразования внешнего бытия осуществляется в музыке через преобразование слышимого пространства-времени. Формы, в которые выливаются эти акты преобразования, определяются в первую очередь внутренним, духовным содержанием творческого усилия, которое выражается в этих формах подчас с поразительной глубиной и яркостью. Западноевропейская полифония есть одно из таких ярких проявлений коллективной личности ее создателя — особого типа человеческого субъекта и особенно фундаментального его аспекта, т. е. его отношения к Богу. А именно, полифония вырастает из *христианского* понимания этих отношений, и поэтому ее появление в эпоху «взрослеющего» христианства отнюдь не случайно.

Самые ранние формы полифонии представляют собой *двухголосный organum*, в котором к одноголосной основе, *cantus'у firmus'у*, добавлен второй голос, «вторая песнь», *discantus*. Это возникновение второго голоса и есть музыкальное преломление новых отношений между человеческой личностью и Личностью Божественной. А. Ф. Лосев отмечал, что только с приходом христианства возникает представление о личности, не сводимой на природное, космическое начало, а также об Абсолюте как личности.

Личность, не сводимая на природу, возникла не раньше средневекового монотеизма или возрожденческой абсолютизации земного человека. За всеми (...) личностями эллинистически-римского периода (а также и более ранними архаическими и классическими античными личностями. — В. М.) фиксировался в качестве окончательной причины и цели чувственно-материальный и обязательно внеличный космологизм. Его нисколько не нарушала даже имманентно переживаемая страстность и взволнованность. В самый трагический момент своей судьбы Медея у Сенеки восклицает: «О, хаос, хаос!» Герои Данте или Шекспира не взывают к первобытному хаосу, от которого они чувствуют себя совершенно свободными, а вместо этого связывают свою судьбу либо с абсолютной личностью монотеизма, либо с абсолютизированной человечески-земной личностью<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> ГЕГЕЛЬ 1969: 187.

<sup>12</sup> ЛОСЕВ 1988: 54—55.

В одноголосном мире древности задача человеческой личности состоит в слиянии с космосом и сама человеческая личность понимается как часть космоса, а несовершенства ее коренятся в отпадении от космического целого. В христианском понимании человек тоже стремится к воссоединению с Богом, но здесь уже присутствует мысль о *внемирном*, транскосмическом Творце, которого никак нельзя отождествлять с миром. Космос не есть Бог, Бог не равен космосу, и хотя мир тварный соединен с миром Божественным, получает свое существование и оправдание в последнем, мир Божественный все же остается трансцендентным ему. Но просто трансцендентных отношений между Богом и миром было бы все же недостаточно для возникновения полифонии: глас Божий мог бы существовать как часть священнодействия, религиозного обряда, совершенно отдельно от светской сферы голоса человеческого, от песни тварной. Однако сущность христианского понимания отношений между Богом и человеком вовсе не только в их несоединимости, но также и в возможном и чаемом их единстве, в благой вести об их будущем воссоединении, залогом которого является жертва Христа. Вот это и есть «благая весть» полифонии: *единение неслиянных* твари и Творца, обращения дисканта, голоса человеческой личности, около гласа Божия, *santus'a firmus'a*. В качестве последнего на этом этапе выступали напевы, освященные церковной традицией, и главным элементом в этом репертуаре был, конечно, григорианский хорал, внушенный, согласно преданию, папе Григорию Великому ангельскими голосами<sup>13</sup>. *Santus firmus*, таким образом, для сознания средневекового церковного музыканта представлял совершенно определенно, хотя, разумеется, и не прямо — глас Божий, принявший музыкальную форму. Дискант же, напротив, как нововведение, созданное *человеческой* практикой, был именно голосом человеческим, отличным от Божественного, но в то же время соединенным с ним прочной, неразрывной связью.

Монофония есть единство мировой жизни, полная включенность в нее человека; в полифонии личностное начало выходит за пределы мира, кружит около него, но не сливается с ним. Монофония есть полная имманентность мира, его тождество с самим собой; полифония есть порыв за пределы мира, преодоление его — она есть множественность, дробление бытия на множественные планы и уровни, качественно неоднородные и сущностно различные. И тем не менее, в полифонии голоса не разбредаются в хаотическом разнообразии

---

<sup>13</sup> НОРРИН 1978: 42—43.



(это произойдет много позже, в музыкальной алеаторике XX века), но объединяются в стройное единое целое. Идея единства, другими словами, нигде не исчезает, но выводится на новый качественный уровень: единство получает возможность созерцать самое себя или, лучше сказать, слышать себя самое как саморазличествующее тождество.

Именно благодаря модели личности, вырастающей из образа Богочеловека Христа, т. е. единства — а вернее, *единораздельности* в Нем — Бога и человека, и становится не только возможным, но и осмысленным, привлекательным и захватывающим *соединение различных голосов в рамках одного произведения*. «Цель всякого искусства, — говорил Гегель, — есть тождество, произведенное духом, где в реальном явлении и обличье открывается вечное, божественное, в себе и для себя истинное»<sup>14</sup>. Полифония зарождается именно в потребности средневекового человека выразить в музыке наиболее драгоценную для него, священную истину: его неслиянное единство с Богом. Но полифония не остановилась на этом.

Сначала человеческая личность ведет себя в полифонии очень скромно и благочестиво: она лишь набожно «комментирует» божественный авторитет григорианского предания, почтительно склоняясь перед ним. «В своих наиболее ранних формах, — пишет Сэй, — полифония представляет собой не более чем создание музыкальных тропов и, подобно своему литературному собрату, является лишь одной из форм ссылки на авторитет, которая столь характерна для средневекового сознания. Авторитетом является уже данная мелодия, григорианский хорал, к которому теперь добавляется комментарий, в этом случае музыкальный»<sup>15</sup>. Дальнейшая же эволюция полифонии представляет собой процесс нарастания свободы различных голосов в рамках единой композиции, т. е. ослабление до полного разрыва связи мира человеческих творческих устремлений с миром богоданных ценностей. Бахтин метко заметил о полифонии, что в ней «происходит сочетание нескольких волей, совершается принципиальный выход за пределы одной воли»<sup>16</sup>. Разумеется, он также прав, когда говорит о том, что в полифонии эти индивидуальные воли образуют «единство высшего порядка». Но столь же несомненно и то, что, по мере того как композиторы все реже и реже об-

---

<sup>14</sup> ГЕГЕЛЬ 1971: 615.

<sup>15</sup> SEAY 1965: 78 (здесь и далее перевод мой, если не указан иной переводчик. — В. М.).

<sup>16</sup> БАХТИН 1972 36.

ращаются к григорианскому хоралу в поисках *cantus'a firmus'a* для своих сочинений, ослабевает и внутренняя связь человеческого музыкального творчества с боговдохновенным преданием.

Уже в первых отзывах философов на полифонию дает себя знать понимание ее красоты как *контраста*, различия между голосами. Иоанн Скот Эригена, например, отмечал уже около 876 г., что в полифонии отражается красота вселенной, невыразимая иными средствами. Красота же эта прямо исходит из контрастного сопоставления различных пропорций в одновременном звучании голосов в отличие от последования звуков, характерного для одnogолосной музыки<sup>17</sup>. Здесь уже чувствуется мысль, что ценность и красота отношения «человеческого» голоса к «божественному» состоит в *отличии* первого от второго, а не в полном их совпадении, как в «космическом» одnogлосии, и не в жестком подчинении первого второму, как в строгом, раннем *organum'e*. К 1100 г. эта мысль приняла довольно наивную, но характерную форму правила композиции, на которое указал Джон Коттон: «Если главный голос поднимается вверх, то сопровождающий голос должен нисходить вниз — и наоборот»<sup>18</sup>. Это правило противоположной направленности голосов родственно представлению о красоте как о контрасте, хотя здесь еще вполне сохраняется принцип жесткой зависимости второго голоса от первого.

Что же касается «божественного» истока одnogлосного пения, то к началу Ренессанса он уже стал забываться. Уголино из Орвieto (ок. 1375 — ок. 1455) писал, например, что монофония есть лишь подготовительный этап, «введение в музыку», тогда как полифония много важнее ее и в музыкальном, и в философском смысле. Контрапункт (*punctum contra punctus*) открывает возможность для разума, по мысли Уголино, судить о диссонансе и консонансе<sup>19</sup>. С детской наивностью и непосредственностью оставляет Ренессанс позади идею о священной природе григорианского хорала, и совокупность уже *человеческих* голосов становится окончательно выше, интереснее, значительнее единого голоса, т. е. голоса боговдохновенного предания (который Уголино называет, кстати, *nuda musica* — 'голая' или даже 'пустая музыка'). Игра консонанса и диссонанса, согласия (в различии) и противоречия между голосами, становится более важным критерием, чем следование божественному образцу.

---

<sup>17</sup> См. SEAY 1965: 80.

<sup>18</sup> LANG 1941: 130.

<sup>19</sup> SEAY 1965: 80—81.

Невозможно, разумеется, сколь бы то ни было полно рассмотреть здесь все богатство форм полифонии на протяжении ее истории и подыскать соответствующие им историко-культурные параллели и выявить их философский смысл, поэтому нам придется ограничиться лишь отдельными замечаниями.

Особого внимания заслуживает такая форма многоголосия, как гомофонно-гармонический стиль, т. е. мелодия в сопровождении гармонического аккомпанемента. В этом стиле находит музыкальную форму представление о человеческом сообществе, объединенном в следовании выдающейся личности. Эта личность определяет собой судьбу сообщества, траекторию его истории. Последняя же здесь присутствует благодаря принципу функциональной тональности, т. е. последовательности вертикальных сочетаний звуков — аккордов, обеспечивающей динамично-поступательное, прогрессивное движение, резко отличающееся и от циклической динамики монодии, и от переливающейся всяческими оттенками внутреннего движения, но при этом стабильно-парящей контрапунктической полифонии. Сообщество гомофонно-гармонических голосов состоит из личностей, различных между собой, но объединенных, тем не менее, в динамичное единое целое, следующее за выдающейся личностью-мелодией. Самостоятельность последней абсолютна, тогда как самостоятельность остальных, подчиненных личностей в этом целом лишь относительна. Очень часто мелодия исполняется человеческим голосом, а аккомпанемент — инструментами. В этом случае можно говорить о символике человеческого субъекта, овладевающего неодушевленной природой. Недаром гомофонно-гармонический стиль расцветает впервые как раз в эпоху позднего Возрождения и раннего барокко, когда идея человеческого господства над природой особенно начинает занимать воображение западноевропейского человека — включая и воображение создателей первых опер.

Nulla impresa per uom si tenta invano,  
Né contro a lui più sa Natura armase,  
'Ни одно начинание человека не пропадает втуне,  
И не может более Природа защититься от него',

поет Монтевердиев «Хор духов» Орфею, пересекающему черные воды, которые отделяют мир надземный от мира иного, скрывающего в своих глубинах тайны природного бытия и, в первую очередь, тайну бессмертия человека. Опера же, в свою очередь, была в ту по-

ру густо замешана на возрожденческой магии, мечтавшей как раз о власти человека-умельца, художника, искусника — над потаенными мировыми силами<sup>20</sup>. Гораздо позже, в начале XIX века, Артур Шопенгауэр чутко уловил космически-историческую подоплеку гомофонно-гармонического стиля, когда в своей книге «Мир как воля и представление» заговорил о четырех голосах музыки как аналогах «царств» минерального, растительного, животного и человеческого.

Когда же мелодия сопровождается хором, то здесь нужно вести речь скорее о символике единойличной личности над человеческим сообществом. В исторических формах эта модель человеческих отношений нашла соответствие в идее абсолютной монархии. Может быть, поэтому гомофонно-гармонический стиль так характерен для русской музыки, хотя, разумеется, отнюдь не только для нее одной. Но тут следует оговориться, что значение этой модели совсем не сводится к историко-политическим аналогиям, но гораздо шире и присутствует всюду, где мы находим мысль о выдающейся личности вообще, ведущей за собой некое сообщество. Здесь важно то, что личность эта находится в асимметричной трансцендентно-имманентной связи со своим сообществом: мелодия одновременно и выходит за пределы гармонического аккомпанемента, и удерживает его в неразрывной связи с собой — связи «преданности», «отданности» и «подданности» последнего — первой. Но нам давно уже настала пора вернуться в Россию.

#### IV

Глинке хотелось соединить славянский мелодический *дар* с западноевропейским *искусством* сплетения многих мелодий в единое музыкальное полотно. Понятия дара и искусства отражают двойственную природу художественного творчества. Художнику требуется в первую очередь *дар*, талант, гений, т. е. некая духовная открытость, а вернее, способность прикасаться душой к универсальным духовным сущностям, как бы «потокам» духа в мироздании — с тем чтобы черпать из них оживляющую, одухотворяющую силу своей деятельности. Но, во-вторых, художественное творчество есть искусство как умение, техническая изворотливость. Дар не приобретается тренировкой, он — исходная способность души. Умение же, напротив, приобретается лишь долгим, упорным, сосредоточенным

<sup>20</sup> См., напр.: МАРСЕНКОВ 1998: 106—109.

трудом. Дар мистичен, таинствен, загадочен. О нем можно говорить лишь поэтическими метафорами, подобно Сократу в «Ионе». Умение же — открыто, публично, о нем можно писать учебники и теоретические трактаты. Глинке были знакомы рассуждения на эти темы. «Все искусства, — писал он, — требуют: 1) *Чувства* (L'art c'est le sentiment) — это получается от вдохновения свыше. 2) *Формы*. Форме значит *красота*, то есть соразмерность частей для составления *стройного* целого. Чувство зиждет — дает основную идею; форма облакает идею в приличную, *подходящую* ризу. (...) *Чувство и форма* это — душа и тело. Первое дар высшей благодати, второе приобретается трудом...»<sup>21</sup>.

Понимание полифонии как именно искусства интеллектуального было характерно и для взглядов С. И. Танеева — наиболее последовательного и преданного наследника глинкинской идеи. В 1878 г. Танеев сделал запись под названием «Что делать русским композиторам», в которой он утверждал, что «задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать *созданию национальной музыки*».

Приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет национальная музыка. Начать с элементарных контрапунк[ических] форм, переходить к более сложным, выработать форму русской фуги, а тогда до сложных инструментальных форм один шаг. Европейцам на это понадобилось несколько столетий, нам время значительно сократится. Мы знаем дорогу, мы знаем цель, мы можем беспрепятственно пользоваться опытом европейцев, накопленным в течение нескольких веков, все это много сокращает время, нужное для этого пути. Усвоим себе опыт древних контрапунктистов и возьмем на себя эту трудную, но славную задачу. Кто знает, может быть через несколько десятилетий, может быть в начале следующего столетия явятся русские формы<sup>22</sup>.

Глинка, несомненно, понимал свою задачу и задачу русской музыкальной культуры как необходимый синтез «востока» и «запада», т. е. русского духа и европейской музыкальной техники. Вот как понималось противостояние восточного и западного мироощущений в Европе глинкинской поры:

---

<sup>21</sup> Письмо к В. Н. Кашперову. Берлин, 22/10 июля 1856 г.; цит. по: Ливанова, Протопопов 1955: 266—267.

<sup>22</sup> ТАНЕЕВ 1925: 74; цит. по: БЕРНАНДТ 1950: 272—273.

Нераспавшееся, прочное, единое, субстанциональное всегда главенствует на Востоке, и такое созерцание по своей природе наиболее цельно, хотя оно и не достигает свободы идеала. Запад же, особенно в новое время исходит из бесконечного разделения и дробления бесконечного, и при этой точечности всех вещей конечное, обретая самостоятельность для представления, вновь должно быть повернуто его относительной стороной. Для восточных же людей вообще нет, собственно говоря, ничего самостоятельного, но все выступает только как акцидентальное, обретающее свое постоянное средоточие и окончательное разрешение в едином и абсолютном, к которому оно и возводится<sup>23</sup>.

Нетрудно заметить, что «нераспавшееся, прочное, единое, субстанциональное» есть концептуальный двойник принципа одноголосия, монофонии. И так же легко увидеть, что «бесконечное разделение и дробление бесконечного», «точечность» и «самостоятельность» есть такой же концептуальный двойник принципа многоголосия, полифонии. Не менее примечательно и то, что, следуя Гегелю, монофонию нужно отождествить с востоком, а полифонию — с западом.

Но насколько «восточен» русский музыкальный дух? Насколько оправданно отождествление его с «Азией», «Востоком» и прочей «экзотикой»? Хотя русская музыка и не прошла через столь же интенсивный, как на Западе, период ученой полифонии, она не осталась и одноголосной. Возникновение многоголосия происходило в ней в русле и народной, и церковной музыки. Широкое распространение многоголосного пения относится историками русской музыки к XV—XVI вв. и связано с такими формами, как протяжная лирическая песня, с одной стороны, и строчное пение, с другой<sup>24</sup>. По выдвигаемой нами теории, таким образом, музыкальное выражение христианского ощущения личности в России в эпоху высокого Средневековья складывалось как в народной музыкальной культуре, так и в интеллектуальной, профессиональной музыкальной среде и выражалось как в устной, так и в письменной традиции. Поэтому говорить о каком-то одноголосно-«восточном» характере русской музыки было бы совершенно неверно. Но это не значит, что ничего «восточного» в ней нет.

Русский музыкальный дух роднит с «восточным» мироощущением отказ установить границы музыке, вместить музыку в некие рам-

---

<sup>23</sup> ГЕГЕЛЬ 1971: 361.

<sup>24</sup> См. ИРМ: 50—51, а также БРАЖНИКОВ 1979: 8.

ки «незаинтересованной» эстетической деятельности. Как и русская литература, русская музыка должна «делать что-то», быть полезной, «заинтересованной», а не чисто эстетической деятельностью. Такое отношение к музыке, с одной стороны, опасно: на нее налагаются всякого рода идеологические пути и требования. С другой же стороны, это отношение выдает часто бессознательную веру в то, что музыка есть неотъемлемая часть порядка вещей вообще, и — столь же бессознательный отказ верить, что она может существовать как «незаинтересованная» деятельность. В этом убеждении и в этом отказе много «варварского», нецивилизованного, много аромата первобытной музыкальной магии. Монофония есть отражение в музыке как раз такого «варварства», нецивилизованности, отказа верить в раздельность моментов мировой жизни и — веры в ее фундаментальное единство и прекрасную упорядоченность. Вот почему монофония есть «космическая» музыка, музыка «космической» личности, представшей духовному взору Платона в «Тимее».

В 50-х годах позапрошлого столетия венский музыкальный критик Эдуард Ганслик написал свой незаслуженно знаменитый труд «О музыкально-прекрасном» (*Vom Musikalisch-Schönen*), в котором он походя обронил, что варварские народы более подвержены непосредственному воздействию музыки, чем цивилизованные. Ганслик всего лишь повторял, не задумываясь, то, что было общим местом в европейском воззрении того времени. Сегодня, во времена постколониализма, такое мнение может показаться, мягко говоря, неуместным, но я убежден в его справедливости, и «варварская» восприимчивость русского духа к музыке есть лучшее тому доказательство. Цивилизованный Ганслик хотел изгнать из музыки всякий смысл, кроме чисто технического, «архитектонического». В этом желании поднял голову кантовский «незаинтересованный» интеллектуальный гедонизм разумного просвещенческого субъекта и породил очередное «цивилизованное» дитя европейского музыкального духа — формализм.

Подобно Окциденту, Ориент обожает формы, способен к безудержному гедонизму, и не Западу учить Восток искусству наслаждения внешними формами. Но в России форма не может существовать сама по себе, не может сохранять независимость и достоинство, свободно паря над «заинтересованным» бытием. Даже при попытках создать русский формализм форма художественного произведения наполняется здесь совершенно неформальным смыслом. Речь идет не о пресловутом «содержании», которое «вкладывается» в форму, но о самой форме — даже о понятии формы — как таковой: она са-

ма, даже преднамеренно лишенная всякого содержания, становится знаком, символом, хоругвью и знаменем. Исповедание формализма становится признаком высокой цивилизованности посреди антиформалистского «варварства».

В неоспоримой цивилизованности Запада, тем не менее, есть глубокая струя некоего особого варварства, по сравнению с которым «варварство» Востока предстает, наоборот, скорее более глубоким и осознанным отношением к миру. Представление о мире как о безразличном пространстве и времени, в которых носятся равнодушные друг другу, замкнутые в себе, вечно незаконченные осколки бытия, — вызывает в памяти лосевскую характеристику древнего хтонического титанизма, противопоставившего себя олимпийски-упорядоченному миру Зевса:

Титаны это именно изолированные глыбы, из которых состоит мир и которые никак не хотят вступать во внутреннее общение один с другим и, следовательно, в общение с миром. Это абсолютизированный атомизм или индивидуализм, принцип раздельной непроницаемости<sup>25</sup>.

Пожалуй, недаром так характерны для западной цивилизации гуманистический титанизм и самовосторженное убеждение, что *miraculum magnum homo est*<sup>26</sup>, тогда как наиболее яркими и своеобразными порождениями русского духа являются мечты о Всеединстве и соборной жизни человечества и мира.

И все же, проводя все подобные сравнения — как с «восточной», так и с «западной» стороны, — нужно помнить об их ограниченном, абстрактном, а значит и несправедливом характере. Поющая душа и сухо пощелкивающий интеллект, ноющее сердце и ровный алгоритм теории, неизбывная печаль бесконечных мелодий и твердая поступь прогресса — все эти и многие другие оппозиции и дихотомии, которые легко ложатся в схему традиционных противопоставлений России и Европы, вряд ли требуют серьезного опровержения. И не потому, что в них все абсолютно верно схвачено, но именно по обратной причине: потому что они столь явно относительны, абстрактны и спрямляюще-односторонни. Как русский, так и европейский музыкальный дух есть именно дух, т. е. живая, творческая субстанция,

<sup>25</sup> ЛОСЕВ 1996: 181.

<sup>26</sup> «Великое чудо есть человек» — знаменитая фраза из трактата «О достоинстве человека», написанного в 1486 г. итальянским гуманистом, членом Флорентийской академии Джованни Пико делла Мирандола.



которая умеет снимать оппозиции души и интеллекта, вдохновения и расчета, сердца и головы, плавного парения и твердой поступи. Этот дух столь же способен к технической инновации, сколь и к эмоциональной экзальтации, к решению головоломных музыкально-теоретических задач — в той же мере, как и к мистическим прозрениям в потаенные глубины бытия.

Нельзя рассматривать ни Запад, ни Восток как монолитные, не различные в себе явления. Всякая культура живет внутренними противоречиями и упрямо сопротивляется поверхностным и односторонним характеристикам. Против «цивилизованного» Ганслика восстал «варвар» Рихард Вагнер, отказавшийся вмести́ть музыку в предписанные ей новоевропейской кантианской эстетикой рамки, — и недаром он так полюбился русским. С другой стороны, есть западноевропейский титанизм, и есть титанизм русский. Если всмотреться в западноевропейскую полифонию, то в ней выступает зачастую титанизм *рассудочно-свободного человеческого субъекта*. Если вслушаться в мечту о русской полифонии, то в этом понятии зазвучит титанизм *националистический*, уютно устроившийся под вывеской «народности» и в лучших, наиболее честных своих проявлениях наивно не понимающий, что в «народности» он ценит как раз то, что обладает *универсальной*, а не замкнутой и локальной ценностью. Разумеется, ни Глинка, ни Танеев не были националистами, но они — и особенно, похоже, Танеев — не уловили, что в западной полифонии национальное начало всегда было вторичным и присутствовало лишь в снятом виде, а на первый план выходила универсальная проблема отношений различных голосов, т. е. в конечном итоге — проблема отношений человека и Бога.

Иными словами, дух вообще и музыкальный дух в частности по природе своей диалектичен во всех своих проявлениях, и абстрактное деление его на части неизменно приводит к созданию призраков рассудочного мышления. И монодия, и полифония всегда несут в себе зародыш и след друг друга. Как бы ни различились между собой голоса полифонического произведения, они все равно восходят к некоей единой парадигме. Как бы ни был одинок голос монодии, в нем уже всегда заложена возможность *иного*, хоть и родственного, голоса, и поэтому правы все же те — пусть и не совсем в том смысле, в котором это им представляется, — кто считает, что полифония уже заложена в самой природе музыкального звука и в мелодии<sup>27</sup>. И

---

<sup>27</sup> Шнайдер говорит совершенно верно, например: «Die Form der Melodik bestimmt die Harmonik» ('Форма мелодики определяет гармоническую форму') (SCHNEIDER 1934: 15).

признавая значительное и принципиальное различие между монодией и полифонией, было бы глубоким заблуждением разрывать их сложное, интересное единство на взаимно изолированные части.

В своей статье «Россия и Европа: Истина и Свобода» В. И. Ковалев проводит сопоставление духа Запада и духа русского как диалектику свободы и истины. Оба эти понятия абстрактны в отрыве друг от друга и оба предполагают и разрешаются в третье — жизнь, историю духа. В понятии свободы выражается динамика распада абстрактного единства истины; в понятии истины — собирающая сила, обеспечивающая единство духовного «пространства», в котором разворачиваются богатые и яркие (но внешние сами по себе) формы реализации свободы<sup>28</sup>. Эта оппозиция двух понятий, которую Ковалев считает фундаментальным моментом всей европейской истории, как нельзя лучше подходит и для пояснения философского смысла оппозиции монодии и полифонии. Монодия есть единство и цельность; полифония — различие и многообразие. Первая есть истина; вторая — свобода. Первая есть до- и транс-исторический, абсолютный поток музыкальной субстанции; вторая — процесс обретения этой субстанцией разнообразных индивидуальных форм. При этом нужно понимать, что полифония есть такая самореализация Абсолюта, в которой происходит процесс *самопознания*, сопоставление себя с собой, полагание различных моментов собственной внутренней жизни рядом друг с другом и высвечивание — а вернее, озвучивание — в этом акте и их одновременного существования, и их абсолютного различия, и их абсолютного единства.

## V

Хотя в лице С. И. Танеева, автора глубоко ученого и оригинального труда о полифонии, русская музыкальная культура и овладела западноевропейской полифонией как интеллектуальной дисциплиной, тем не менее и глинкавская, и танеевская мечты о привитии этой дисциплины к живому древу музыкального творчества в России остались, по большому счету, неисполненными. И без того не слишком распространенное преклонение перед контрапунктом строгого стиля ушло в прошлое вместе с поколением князя В. Ф. Одоевского, и анахронизм усилий Танеева стал очевидным в конце жизни и ему самому. Может быть, главной причиной этого было то, что

---

<sup>28</sup> КОВАЛЕВ 1992.

сама задача создания *национальной* русской полифонии стала малоуместной уже в тот момент, когда она появилась на свет.

Необходимо понимать, что «русская личность» не есть нечто застывшее и неподвижное; напротив, она постоянно развивается и вбирает в себя все новые и новые смыслы, постоянно расширяющиеся горизонты самосознания. В то время, когда Танеев все еще мечтал о «национальной русской музыке», Ф. М. Достоевскому уже предносился истинно плодотворный идеал русской личности. Истина русской личности, ее особенность, которая, тем не менее, прочно связывает ее со всеми остальными личностями, состоит, согласно ему, в ее «всемирной отзывчивости», способности воспроизвести в себе, как живое эхо, все бесконечное разнообразие личностей-голосов, выработанных человечеством.

Полифония, таким образом, нужна русской музыке не затем, чтобы вывести путем «музыкальной селекции» русскую разновидность фуги или даже придать русскому музыкальному мышлению способность мыслить полифонически. Ее задача бесконечно шире сугубо национальных интересов. Русский тип личности развился в направлении истинно духовном, т. е. в направлении преодоления всяческой ограниченности, включая и национальную, — в направлении *универсальности*, духовного охвата Всего, выхода за все пределы и, тем самым, сохранения этих границ и пределов лишь в их снятой, неабсолютной форме. Русская личность стремится к состоянию того, что В. И. Ковалев называет «Мироличностью»<sup>29</sup>.

Если попытаться представить себе музыкальную форму, соответствующую такой устремленности русской личности, то она должна будет строиться на *полифоническом* принципе, хотя, пожалуй, и не в чисто западноевропейском его варианте. Ее характер невозможно ни предсказать, ни тем более предписать, но о ней можно *мечтать*. Мечта не есть, разумеется, нечто, обладающее объективной реальностью, но в ней заложена потенциальная возможность последней. Из мечты исходят два пути: один кружит, не покидая пределов призрачного потенциального существования, второй же устремляется к актуальному осуществлению. Поэтому, несмотря на свою «внеобъективную» природу, мечта не есть также и нечто заведомо пустое и ирреальное, неспособное к самоосуществлению. Напротив, она может быть «мыслью златой», как называл ее Пушкин, «мечтаньем тайным», которое «влечет» нас вдаль от исхоженных перекрестков закоснелой обыденности, вдаль от ограниченности «глупца», не

---

<sup>29</sup> Там же: 312.

сходящего с путей привычных абстракций. Мечта особенно уместна в делах искусства, и в частности, музыки — едва ли не самого «мечтательного» из искусств. Поэтому вполне уместно пытаться представить себе многоголосие, которым должно зазвучать пение Мирочности, но это должно стать темой отдельного исследования.

### Литература

- БАХТИН 1972 — *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М.: Худож. лит., 1972.
- БЕРНАНДТ 1950 — *Бернандт Г. Б. С. И. Танеев.* М.: Гос. муз. изд-во, 1950.
- БРАЖНИКОВ 1979 — *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. М.: Музыка, 1979.
- ГЕГЕЛЬ 1969 — *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 2 / Пер. А. М. Михайлова. М.: Искусство, 1969.
- ГЕГЕЛЬ 1971 — *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 3 / Пер. А. М. Михайлова. М.: Искусство, 1971.
- ИРМ — История русской музыки. Т. 1. М.: Гос. муз. изд-во, 1957.
- КОВАЛЕВ 1992 — *Ковалев В. И.* Россия и Европа: Истина и Свобода // Россия и Европа: Опыт соборного анализа / Ред. П. В. Тулаев. М.: Наследие, 1992. С. 299—312.
- ЛИВАНОВА, ПРОТОПОПОВ 1955 — *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Глинка: творческий путь. М.: Гос. муз. изд-во, 1955.
- ЛОСЕВ 1988 — *Лосев А. Ф.* Античная философия и общественно-исторические формации // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988.
- ЛОСЕВ 1996 — *Лосев А. Ф.* Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996.
- ТАНЕЕВ 1925 — *Танеев С. И.* Личность, творчество и документы его жизни. М.; Л., 1925.
- ШЕСТАКОВА 1930 — *Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина М. И. Глинки // *Глинка М. И.* Записки / Ред. А. Н. Римский-Корсаков. М.; Л.: Academia, 1930.
- GLYN 1909 — *Glyn M. H.* Analysis of the Evolution of Musical Form. London; N. Y.; Bombay; Calcutta: Longmans, Green and Co., 1909.
- HOPPIN 1978 — *Hoppin R. H.* Medieval Music. N. Y.; London: W. W. Norton & Co., 1978.
- LANG 1941 — *Lang P. H.* Music in Western Civilization. N. Y.: W. W. Norton and Co., Inc., 1941.

- MARCHENKOV 1998 — *Marchenkov V. L.* The Orpheus Myth and Musical Thought of Antiquity, the Renaissance, and Modernity: Ph. D. dissertation. The Ohio State Univ., 1998.
- NETTL 1963 — *Nettl B.* Notes on the Concept and Classification of Polyphony // Festschrift Friedrich Blume / Hrsg. von A. A. Abert und W. Pfannkuch, Bärenreiter. Kassel; Basel; London; Paris; N. Y., 1963. P. 247—251.
- SCHNEIDER 1934 — *Schneider M.* Geschichte der Mehrstimmigkeit. Bd 1. Berlin, 1934.
- SEAY 1965 — *Seay A.* Music in the Medieval World. Englewood Cliffs; New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1965.

А. Л. Бретаницкая

## **Петр Сувчинский и проблема Времени и Пространства в контексте художественной и философской мысли XX века**

Суждения о *пространстве* и *времени* и о значении этих категорий в реалии человеческого существования длинной цепью проходят от античности к дням, когда жил Петр Сувчинский, зарубежный русский ученый — музыкант, публицист, общественный деятель, тоже озадаченный идеей приближения разума к загадке «триады»: *прошедшее-настоящее-будущее*.

Развивая предпосылки «времяпространственных» взглядов Сувчинского на основе имеющихся данных, мы не вправе быть уверенными, что его философское *credo* на сегодня может быть раскрыто в полной мере. Русскому читателю доступна лишь некоторая часть его литературного наследия. Мы имеем ряд опубликованных (в том числе и переведенных с французского) статей, содержащих ответы или намеки на интересующие вопросы<sup>1</sup>. Но нам покамест знакомо ничтожное число писем из тех, что были отосланы Сувчинским множеству корреспондентов — музыкантов, поэтов, писателей, философов. Между тем, доступные единицы писем, затрагивающие интересующую проблему, позволяют увидеть, как настойчиво и увлеченно мог делиться он сокровенными мыслями о *времени* и *пространстве*.

Эпоха, в которую жил Сувчинский, насыщена мощными социально-политическими коллизиями и беспримерными открытиями в области точных наук и техники, приближающими к познанию тайн Вселенной. Под стать этому — интерес в области филологических наук к темам *бытия*, а соответственно, к теме *пространства-времени*; они становятся все более важной сферой философских учений. «Времяпространственная» тема приобретает с каждым этапом века все более сложные и индивидуальные аспекты в трудах зачастую

---

<sup>1</sup> См.: сувчинский 1999.

противостоящих друг другу философов, задевая своим крылом искусство с его проблемами *бытия*. «Художник и философ, — говорил Андрей Белый, — встретившись в поступательном пути своего развития, уже завтра не разойдутся вовсе; оба знают, что им не идти обратно»<sup>2</sup>. Зигмунд Фрейд писал не для одних философов: «Если долгое время живешь внутри какой-то определенной культуры и неоднократно принимаешься [ее] исследовать (...) современность должна превратиться в прошлое, чтобы мы могли опереться на нее в своем суждении о будущем!»<sup>3</sup>.

Сувчинского, человека большой эрудиции, глубоко мыслящего эстетика и филолога, в равной степени влекли заботы современного искусства и заботы, обуревавшие философов. С одной стороны, в течение всей жизни у него сложилась если не законченная система, то сумма определенных понятий, в частности «времяпространственных», соответствующих веку; мы находим их в рефлексиях ряда писем и в конкретных исследованиях исторического и философского содержания, в тех, что посвящены явлениям искусства. Таковы статьи «Вечный устой», «Мирозерцание и искусство», «Понятие времени и Музыка», «Четыре пункта» и т. д. С другой стороны, он пишет об искусстве прошлого, оценивая его с позиций нового дня, а также о музыкантах и поэтах современности — о Прокофьеве, Стравинском, Маркевиче, Булеше, Мессiane, Блоке, Пастернаке, Анри Мишо, Рене Шаре, В. Козовом и др. Масса кратких, но тонких наблюдений о множестве музыкантов и поэтов прошлого и настоящего вкраплены в письма и статьи. При этом вопросы эстетические у него почти всегда переплетаются с философскими.

Принципы понимания Сувчинским *времени* — его абсолютности, бесконечности, доступности познанию — ясны, когда сопоставляешь написанное им в разные годы с различными, по сути отношения к проблеме, высказываниями людей искусства. Достаточно даже нескольких, предложенных памятью без какого-либо специального отбора («случайность — неосознанная необходимость»!), чтобы увидеть разноречие современных ему идей о *времени* и *пространстве*. Почти все приводимые далее суждения относятся к началу 20-х — концу 30-х годов, на которые приходится и формирование философского мировоззрения Сувчинского. Не побоюсь использовать развернутые цитаты, так как не считаю возможным в контексте своей задачи заниматься пересказыванием (вспоминаются слова

---

<sup>2</sup> БЕЛЫЙ 1994: 38.

<sup>3</sup> ФРЕЙД 1990: 94—95.

Мандельштам: где «обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия и не ночевала»<sup>4</sup>). То же и в отношении выдержек из философских текстов — ведь «...в лабораторию мысли философа нельзя проникнуть иначе, как через глубоко личную экспрессивную форму»<sup>5</sup>. Итак,

*Поль Валери:*

Человек есть не что иное, как наблюдательный пост, затерянный в просторах необъяснимого. Внезапно он обнаруживает, что погружен в бессмысленность, в неизмеримое, непроницаемое; и все сущее кажется ему бесконечно чуждым, случайным, неуловимым. (...)

Следовало бы включить термин «Необъяснимость» в круг таких понятий, как «Пространство», «Время» и т. д. Ибо в этом состоянии, близком к оцепенению, я вижу своего рода исходную точку зрения. В ней — *нулевой уровень* Узнавания<sup>6</sup>.

*Марина Цветаева:*

В летописях и в лобзаниях  
Пойманное... но песка  
Стручкою шелестя...  
Время, ты меня обманешь!  
Стрелками часов, морщин  
Рытвинами — и Америк  
Новшествами... — Пуст кувшин! —  
Время, ты меня обмеришь!

.....  
Ибо *мимо* родилась  
Времени! Вотще и всуе  
Ратуешь! Калиф на час:  
Время! Я тебя миную<sup>7</sup>.

*Хорхе Луис Борхес:*

.....  
Смерти — нет. Только Жизнь, —  
В круговерти страстей и волнений,  
В тихой дреме седого плюща,

<sup>4</sup> МАНДЕЛЬШТАМ 1987: 108.

<sup>5</sup> РЕАЛЕ, АНТИСЕРИ 1997: XXIX.

<sup>6</sup> ВАЛЕРИ 1976: 177—178.

<sup>7</sup> ЦВЕТАЕВА 1965: 240.



В облике Времени и Пространства, —  
 этих исчадьях ума.  
 Когда же погаснет наш разум,  
 Всего лишь исчезнут Пространство,  
 Время и Смерть,  
 Как гаснут с пришествием ночи  
 в зеркале наши отображения<sup>8</sup>.

«Сад ветвящихся дорожек» — это гигантская загадка или притча, где задуманный «предмет» — «время» (...) — не совершенный, но и не ошибочный образ Вселенной. (...) В отличие от Ньютона и Шопенгауэра ваш предок не верил в единообразное, абсолютное время. Он видел нескончаемые ветви времен, до умопомрачения огромную сеть расходящихся, смыкающихся и параллельных отрезков времени. И это переплетение времен, которые сближаются, ветвятся, обрываются или не соприкасаются в наших жизнях, охватывает *все* возможные варианты. Мы не существуем в большинстве этих времен, в одних существуете вы, а я — нет; в других живу я, а вы — нет, в каких-то существуем мы оба<sup>9</sup>.

*Михаил Бахтин:*

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений мы будем называть *хронотопом* (что значит в дословном переводе — «времяпространство»)<sup>10</sup> (...) нам важно выражение в нем неразрывности Пространства и Времени (Время как четвертое измерение Пространства). (...) Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; Пространство интенсифицируется, вытягивается в движение Времени, сюжета, истории. Приметы Времени раскрываются в Пространстве, и Пространство осмысливается и измеряется Временем<sup>11</sup>.

*Болеслав Яворский:*

(...) когда мы писали «время есть бесконечность», то понятие бесконечности мы трактовали как *сплошную* величину, не расчлененную

<sup>8</sup> Цит. по: БОРХЕС 2000: 241.

<sup>9</sup> Там же: 93—94.

<sup>10</sup> Термин заимствован у А. А. Ухтомского, применявшего его в биологии. От греческого романа до «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле Бахтин с помощью хронотопа выявляет основные композиционно-стилевые и драматургические точки развития в этих произведениях.

<sup>11</sup> БАХТИН 1975: 234—235.

из самой себя. Если же применить к этой *сплошной* величине принцип *членораздельности*, то надо ввести новое понятие, которое и применить как *измерение* времени, то есть принцип *соотношения*. (...) Вот если профессору (имя профессора, специалиста в области физики? математики? мне неизвестно. — А. Б.) удастся установить аналогию между процессом в электроне и дважды системой<sup>12</sup>, то он окажет нам большую услугу. Я когда читал про это, то, помню, говорил тебе про возможную аналогию, но не умел обосновать научно. (...) И эти схемы только тогда мне стали удаваться, когда от «арифметического», членоразделительного мышления я перешел к «тяготеющему» сплошному мышлению<sup>13</sup>.

Имена почти всех авторов этих высказываний вплетаются в биографию Сувчинского. Он был знаком со многими из них<sup>14</sup>.

Сопоставим приведенный «цитатный ряд» с тем, что говорил о *времени* Сувчинский. Все то, что подернуто «романтическим флером», для него неприемлемо принципиально — *время* для Сувчин-

---

<sup>12</sup> «Дважды-действие», «дважды-состояние» — основа, по Яворскому, всей теории слухового тяготения: «без осознания единства этого дважды-свойства невозможно никакое мышление».

<sup>13</sup> Б. Л. Яворский — С. В. Протопопову, 9 ноября 1935 г. (см. ЯВОРСКИЙ 1972: 539—540).

<sup>14</sup> Трудно представить, чтобы, входя в интеллектуальную элиту парижского общества, он прошел мимо Валери, «бессмертного» президента французского Пен-клуба, «лирического поэта, тонкого эссеиста доброй французской школы (...) пророка некоторых духовных неврозов нашего великого века» (ВИШНЕВСКИЙ 1976: 3). По-видимому, он не был знаком с Борхесом, замечательным аргентинским поэтом и прозаиком философской направленности, посещавшим Париж, доктором honoris causa Сорбонны и кавалером ордена Почетного легиона; еще в молодые годы Борхес попал под воздействие кумира Сувчинского Ницше, затем экзистенциалистов и, по собственным словам, «от мифов о наших предместьях перешел к играм на темы Времени и Бесконечности» (БОРХЕС 2000: 6). Яворский — друг и сотрудник киевских лет, дружба продолжалась и в годы эмиграции (Яворский предлагал ему вернуться в Россию; СУВЧИНСКИЙ 1999: 164); Петр Петрович уважительно отзывался о его научной деятельности («Яворский, не владеющий Гуссерлем, — большой феноменолог, чем все „петербуржцы“»: Там же: 97). Цветаева принимала участие в «Верстах», издававшихся Сувчинским и другими евразийцами в Париже (ее письма к нему периода 1922—1928 годов опубликованы: см. КЛИУКИНЕ, КОЗОВОЙ, МНОУКНИНЕ 1992). Интересующемуся Достоевским Сувчинскому М. В. Юдина в 1963 году послала только что вышедшую книгу Бахтина «Проблемы творчества Достоевского».

ского не иллюзорная, неразгадываемая необъяснимость и, уж конечно, не «калиф на час». Ему близки, но не трансцендентально, толкования тех, кого тревожит постоянная мысль о *времени* — «исчадье ада», исчезающем только со *смертью*: она связана с реальностью, с тем, что философы определяют как *сущее*. Эта реальность *времени* многозначна и, подобно «ветвящимся дорожкам» разросшегося сада, обретается человеком различно, в зависимости от его индивидуальности и обстоятельств. И *время* может быть познано, представая в модификациях как средство (метод) практической жизни или творчества. Обратимся к текстам Петра Сувчинского.

1922. В статье «Вечный устой» отмечены три важнейшие темы творчества: законы протекания *времени*, современная духовность и прогноз относительно будущего искусства<sup>15</sup>.

1939. Время — данность, и оно непреодолимо<sup>16</sup>.

Каждый знает, что Время протекает различно, в зависимости от внутреннего состояния субъекта и событий, действующих на его сознание<sup>17</sup>.

...Время может быть организовано, передано через бесконечные виды и свойства — протяженности, длительности, протекания...<sup>18</sup>

1958. Время — величайшая категория, доступная человеку. Я много занимаюсь философией Времени. (...) Мне кажется (= я уверен), что категории Времени, в которых мы живем, разнокачественны<sup>19</sup>.

Жизнь погружена в эту стихию Времени, но мы можем различным образом ощущать, воспринимать (и даже рождать в себе) ее различные качества и сочетать и дозировать их между собой, даже синхронизировать<sup>20</sup>.

1962. ...мы можем ощущать — переживать разные качества Времени: есть Время астрономическое, психическое, онтологическое<sup>21</sup>.

1971. Предполагается, что человек осознал, насколько он сам находится в неумолимой зависимости от понятий Времени и Пространства, лишь после того, как открыл средства, позволяющие измерять

<sup>15</sup> сувчинский 1999: 73.

<sup>16</sup> сувчинский 2001а.

<sup>17</sup> СТРАВИНСКИЙ 1973: 27. Очевидна принадлежность фразы Сувчинскому, принимавшему участие в создании «Музыкальной поэтики».

<sup>18</sup> сувчинский 2001а.

<sup>19</sup> П. П. Сувчинский — Б. Л. Пастернаку, 28 января 1958 г. (козовой 1994: 220).

<sup>20</sup> сувчинский 1999: 363.

<sup>21</sup> Там же.

эти величины. Тогда-то догадка и любознательность, которым суждено было обратиться в подлинный соблазн отвлеченным мышлением, привели к тому, что человеческому сознанию захотелось (и удалось) измерить их, определить и исчислить. А заодно и открылось, что путем преобразований и символизации ими можно «обладать», поставив именно эти обязательные и главные условия жизни и бытия на службу как практической деятельности, так и воображения. Иначе говоря, Время и Пространство стали доступной ощущению и постижению частью мира явлений...<sup>22</sup>

Во взглядах Сувчинского есть отдельные переключки с мыслями ряда выдающихся представителей современной ему философской науки. В годы, когда он выступал одним из основателей и теоретиков евразийского движения, ему были особенно близки идеи русской философской школы начала XX века, представленной наиболее полно в послеоктябрьском зарубежье. Он дружил с Н. А. Бердяевым, Г. В. Флоровским, Н. С. Трубецким, Л. П. Карсавиным. Главное завоевание тех лет — духовность, столь характерная для русской философии, сохранила для него свою значимость в дальнейшем, при всех метаморфозах его интеллектуальных интересов. Одна из метаморфоз — актуализирующееся с годами внимание к западноевропейскому искусству, а вместе с этим и к трактовке проблем *времени* и *пространства* видными представителями западной философии.

В 30-е годы он, вероятно, слушает популярнейшие лекции лауреата Нобелевской премии спиритуалиста *Анри Бергсона*, рассматривающего *бытие* как взаимопроникновение *прошлого* и *настоящего*. Философское учение Бергсона о *времени* как основе *бытия* было связано с категориями *памяти* и *интуиции*: сущность бытия непостижима разумом, этого можно достигнуть только с помощью интуиции. Для него «духовность — единственная возможность быть человеком, а философское credo — познание не вещей, а смысла вещей», ибо, как утверждает в его «Очерке о непосредственных данных сознания» (1889), внешняя реальность противостоит внутренней. Отсюда — мысли, подобные следующей: «Когда я смотрю на циферблат часов и движущиеся в соответствии с колебаниями маятника стрелки, то не Время я измеряю (...) я фиксирую одновременность (...) Во внешнем пространстве есть только расположение стрелок относительно маятника и при этом ничего от позиции Прошлого. Только внутри меня есть процесс организации и взаи-

<sup>22</sup> Там же: 416.

мопроникновения, образующий реально длящегося Время. Лишь благодаря моему внутреннему маятнику, отмеряющему колебания Прошлого, я могу ощущать ритм настоящего Времени»<sup>23</sup>.

В том же смысле Сувчинский применяет понятия *камертон* и *циркуль*. Это «прагматические и символические понятия музыкального явления (звуки и расстояния между ними. — А. Б.) наряду с „маятником“, фиксирующим колебательные движения, присущие внутренней жизни любой живой и организованной музыкальной материи»<sup>24</sup>. С идеей «внутреннего маятника» перекликается одна из главных его доктрин, выдвинутая в статье «Понятие времени и Музыка». *Опытом времени* (иначе — *хроносом*) называет он внутреннее ощущение создателем музыки протекающего *времени*. Так же определяет он новаторство в искусстве: оно рождено «из духа слуховым воображением», возникает, как кажется, «„ex nihilo“ (из ничего)»<sup>25</sup>.

С конца 30-х годов интерес у Сувчинского вызывает учение феноменолога Эдмунда Гуссерля, много внимания уделявшего проблеме *времени*. Как известно, учение это совершило переворот в области гуманитарного знания, в частности антропологии и психологии. Концепцию метода «можно сформулировать так: назад к вещам! И это в противовес к подвешенным в воздухе конструкциям и случайным находкам, поверхностно поставленным проблемам, передаваемым из поколения в поколение как истинные проблемы», — писал, противопоставляя феноменологию позитивизму и психологизму, ученик Гуссерля Мартин Хайдеггер в своем сочинении «Бытие и Время»<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Цит. по: РЕАЛЕ, АНТИСЕРИ 1997: 492.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> сувчинский 20016. Кстати сказать, в этом отношении теоретическая (часто прагматическая) оценка «чувства метрической длительности» принципиально отличается от философской по своей сути мысли Сувчинского, ибо отмечает не внутреннюю реальность, не смысл *времени*, заложенный в сочинении, а реальность внешнюю, время, фиксируемое «на часах». Вот, например, как у Яворского: «Не помню, ответил ли я на Ваш вопрос относительно формы „Аластора“? Если я ее верно понял, форма такова:

Экспозиция — 15 мин., предъикт (по-Вашему, разраб(отка)) и кода — 15 мин.

Форма вполне нормальная, у Скарлатти (при замене минут секундами) часто встречается» (Б. Л. Яворский — Н. Я. Мясковскому, 15 июля 1913 г.: яворский 1972: 289).

<sup>26</sup> РЕАЛЕ, АНТИСЕРИ 1997: 369.

Каждое явление мира Гуссерль рассматривает не как факт, а как типичную универсальную *модель*, как реальную «стабильную очевидность». Понимание ее, по его мысли, чисто субъективно и находится за пределами рассуждений, которые сомнительны и изменчивы и потому только мешают постигнуть глубину *сущего*. «Сущее и только сущее» — вот идеал «чистой науки». Сравнивая интуицией множество *сущностных моделей*, в числе которых и модель *времени*, феноменолог открывает нашему сознанию подлинную, как он считает, истину. («Нет Истины, есть только истина, — иронизирует экзистенциалист Альбер Камю. — Вечерний ветерок, эта рука на моем плече — у каждой вещи своя истина»<sup>27</sup>.)

Сувчинскому — обладателю безупречной интуиции и внутреннего слуха (за что Алексей Ремизов прозвал его «метрономом»), а вместе с тем — трезвого подхода к «дисциплинирующей форме», выявляющей временную функцию музыки, должно быть, импонировала гуссерлевская система достижения «чистого сознания». Она вполне ассоциируется с системой организации музыки во времени — это ряд следующих одно за другим впечатлений (звуков), и, несмотря на то, что каждый новый момент «вытесняет» предыдущий, он не только звучит (создает впечатление) в данный момент, он оставляет «след» от прошлого и предсказывает будущее. И потому весь процесс удерживается в сознании.

Метод Гуссерля был довольно широко использован его современниками, особенно экзистенциалистами — Хайдеггером, Сартром и другими, однако без его интуитивного подхода к познанию.

Сувчинского, сосредоточенного на «чистой предметности» явления и не отягощающего свои доктрины догматическими разъяснениями и психологическими выкладками, можно было бы тоже формально причислить к феноменологам, но только не гуссерлевского толка. Соответственно сегодняшнему пониманию, его можно назвать феноменологом не идеалистическим, а реалистическим: он шел к познанию *сущего* путем *анализа*, а не через *интуицию*.

В 1962 году Петр Петрович делится с Марией Юдиной: «Heidegger, по-моему, единственный и очень большой философ нашей эпохи. Знаете ли Вы „Sein und Zeit“ [„Бытие и Время“, 1927]? Читали Вы его „Vorträgen und Aufsätzen“ [разновременные лекции и

<sup>27</sup> КАМЮ 1990: 251.

статьи под общим названием „Время и Бытие“ и „Unterwegs zur Sprache“ [„Путь к языку“]? За последнее время его мысль очень поэтизируется („Holzwegen“ [„Ложные пути“])<sup>28</sup>.

Что привлекало Сувчинского к *Мартину Хайдеггеру*? Его экзистенциализм — это обращенная к самому себе тревога: сущность и возможность «на(д)личного» *бытия* человека, «быть или не быть». Недаром этого мыслителя так глубоко занимало «общее дело философии» — «обдумывание загадки, которая [не?] подлежит разгадке» (В. Библихин). И загадка эта «обдумывается» Хайдеггером в духе гуманизма. «Но что такое человек, — вопрошает мыслитель, — что он философствует в недрах своего существа и что такое это философствование? Что мы такое при нем? Куда мы стремимся? Не случайно ли мы забрались во вселенную?»<sup>29</sup> Или: «Что такое вместе: мир, конечность, уединение? Что тут с нами происходит? Что это такое человек, что с ним в основании его существа совершается такое? Не есть ли то, что мы знаем о человеке, — животное, шут цивилизации, хранитель культуры, даже личность, — не есть ли все это в нем только тень чего-то совсем другого, того, что мы именуем *присутствием*?» (331). Эти размышления взяты из лекционного курса Хайдеггера 1929/1930 г., прочитанного вслед за выходом главного его труда — трактата «Бытие и Время». В этих вопросах подтверждение «хладнокровного рассмотрения удела человеческого» — такова оценка книги Альбером Камю<sup>30</sup>.

Сувчинского не могла не заинтересовать масштабность постановки Хайдеггером темы трагической предопределенности человеческого *бытия*; хотя сама по себе такая постановка была для него резко неприемлема. Не разгадал ли эту загадку реалист Сувчинский и не ответил ли на нее много раньше, — в связи с творчеством совсем другого писателя, Николая Лескова, как он считал, понявшего и открывшего «новые тайны мира» еще в XIX веке? «Глубины Бытия, — писал Сувчинский, — и сущность вещей ревнивы: нужно быть простым и очень любить, для того чтобы святые дары земли и драгоценные тайны сердца раскрылись и дались. От исполнения духом гордыни, обличения и тревожного безверия гаснут глаза, гложет слух и сокровенные видения и музыка сердца становятся недо-

---

<sup>28</sup> СУВЧИНСКИЙ 1999: 356.

<sup>29</sup> ХАЙДЕГГЕР 1993: 330. Далее страницы этого издания указаны в тексте в скобках.

<sup>30</sup> КАМЮ 1990: 251.

ступными ⟨...⟩ Много смотрящих на жизнь, наблюдающих, но мало вникающих»<sup>31</sup>.

Хайдеггер отрицал реальность *времени и пространства*: «Время никак не вещь, соответственно оно не нечто сущее, но остается в своем протекании постоянным, само не будучи ничем временным, наподобие существующего во Времени» (392). Он рассматривал постоянство его протекания как важный фактор *бытия*.

Без каких бы то ни было предварительных раздумий и сомнений, а ригоріо выражаемые мысли Сувчинского о *времени и пространстве* совсем не похожи на то, как высказывался по этому поводу Хайдеггер, у которого преобладают сомнения в форме перечня вопросов, один за другим следующих за каждым тезисом и опровергающих его. В итоге мыслитель не подходит к разрешающему ответу на вопрос — есть ли это вещь? Вот для примера фрагменты из статьи «Искусство и пространство» (1969):

Скульптурное тело что-то телесно воплощает. Оно воплощает пространство? Скульптура есть овладение пространством, достижение господства над ним? ⟨...⟩ Искусство и научная техника разбирают и разрабатывают пространство с разной целью, разными способами. Но пространство — оно все равно то же самое? ⟨...⟩ Пространство — однородная, ни в одной из мыслимых точек ничем не выделяющаяся, по всем направлениям равноценная, но чувственно не воспринимаемая разъятость? ⟨...⟩ А что если объективность объективного мирового пространства есть фатальным образом коррелят субъективности сознания, которое было чуждо эпохам, предшествовавшим европейскому Новому времени?

И так далее, пока в конце статьи не делается признание, что скульптура не связана с пространством, ибо остается нерешенным, каким образом пространство есть и можно ли ему вообще приписывать какое-то бытие (313—316).

Отношение *времени и бытия* тоже вызывает у Хайдеггера сомнение: на каком основании можно «осмыслить это отношение с помощью общезначимых и приблизительных представлений», если они «увязают в нераспутываемом клубке едва продуманных связей»? И *бытие*, по Хайдеггеру, — мы знаем, не *вещь*. И время — никак не *вещь*. И то и другое — вещи как «дело мысли». Сложно перечислить все моменты «распутывания клубка» на протяжении доклада «Время и Бытие» (1962) — это почти 16 страниц печатного текста, где чистая логика тезисов соседствует с их отрицанием! Однако среди понятий, которые последовательно противоре-

<sup>31</sup> сувчинский 1999: 156.



чат словно бы найденному выходу, есть одно, обращающее на себя внимание общезначимостью и традиционностью смысла, — оно смягчает недоверие к «что делать?» и «как начать думать?». Это утверждение, что «в присутствии *времени*, разыгрывающемся в *настоящем* (...) высвечивается то, что принято называть „пространством-временем“». Через *бытие* и протяжение «пространство-времени» возможно заглянуть в то, что значит *событие*, в то, чем определяются *время* и *бытие*, в их *взаимопринадлежность*. Но опять загадка. Вопрос, что означает это *сущее*, то есть *событие*, «мнимо безобиден». Понимать его «в смысле случая и происшествия» нельзя: авторская логика в пояснении особенностей события ответу не помогает. И он это понимает: «...доберемся ли мы на этом пути до чего-то другого, чем до голой мыслительной постройки?» (391—406).

Отдававший дань уважения «баварскому магу» (В. Биbihин) за широту (и глубину!) гуманизма, хоть, по его мнению, и бесперспективного в самой постановке вопроса, за настойчивую мысль в овладении смыслом *бытия* и смыслом *человека* в нем, Сувчинский не попал в сети хайдеггеровской логики, его попыток экзистенциальной расшифровки того, что есть *сущее*. Позиция его была прямой противоположностью. Характерно, что среди знакомых мне его материалов не попало ни слова критики в адрес теории Хайдеггера. Однако ощущается потребность в «скрытом споре» с ним, выраженная, к примеру, в употреблении в ином значении таких частых у обоих понятий, как *метафизика* и *экзистенциализм*, *гуманизм* и *гений*, *ценность* и *вещь*, *событие*, *факт*, *случай*, *место*, *пустота* и т. п. Что снова дает нам право относить Сувчинского к реалистам-диалектикам. Но развитие этого вопроса, конечно, нуждается в ученом-философе, а не в усилиях достаточно чуждого философии человека, продирающегося сквозь философские дебри...

Сувчинский знаком и с другими экзистенциалистами — Карлом Ясперсом (которого оценивает как «очень замечательного мыслителя»), Жан-Полем Сартром (этот ему «во многом не симпатичен»), Львом Шестовым (отношения сложились еще во времена евразийства); перешедший позднее в лоно постструктурализма Жак Деррида был его другом и часто, по свидетельству Козового, вспоминал о нем после его кончины...

Но только одного из многих привлекавших тогда Сувчинского мыслителей мог он назвать «отцом нашим Ницше!»<sup>32</sup>. «Беспощад-

<sup>32</sup> П. П. Сувчинский — Б. Л. Пастернаку, 4 июля 1958 г. (Козовой 1994: 235).

ный критик прошлого, ниспровергатель традиционных ценностей, возвестивший о новом человеке», — так звучит первая фраза, открывающая главу о великом германском «позднем романтике, обращенном в будущее» в упоминавшейся книге о западной философии Дж. Реале и Д. Антисери. Это подчеркивает окончательный разрыв с некогда нацистами сфабрикованным мнением о Ницше — антигуманисте, идеологе фашизма.

Ницше был близок Сувчинскому, «практическому романтику переломной эпохи» (В. Козовой), не только идеями, но и как личность. Безудержный, страстный, тяжело больной и одинокий, он от себя прежде всего требовал достижения той *воли к власти*, которая поможет понять приоритет жизни над ложными истинами, — и это будет означать подлинную свободу *сверхчеловека*. Сувчинский с большой деликатностью, но твердо стремился развеять предубеждение против Ницше (во многом обусловленное поверхностным знакомством с его учением) у своих русских друзей — Пастернака и Юдиной. В «Переписке Б. Пастернака и П. Сувчинского» есть два знаменательных письма на эту тему. Поэт пишет:

Главное, по-моему, чем принес Ницше пользу и сослужил большую службу столетию, это то, что, когда переворотами XIX века были расшатаны прочные, долгое время удерживающиеся общественно основания живого вкуса, именно Ницше, и как раз своим беспорядком, своей путаницей, своей мешаниной из проникновений и здравомыслия, своими увлечениями и срывами, в которых столько безвкусицы, очистил вековое чувство художественно-существенного и действительно-нового, заложив воспитавший нас канон всего творческого, обращенного к будущему, обнадеживающего.

Сувчинский отвечает:

...мне всегда казалось, что такой «монстр», как Ницше, не мог не родиться, что он должен был родиться, что все виновны в его рождении, что он воплотил в себе, несет и будет нести на себе какой-то исконный, всеобщий грех-вызов «среднего человека», который обострился и принял размеры его гениальной личности, и потому мы все ответственны за него.

Этот растерзанный, наивный (...) гениальный человек высказал (а высказавший принес себя в жертву) то, что хотел, должен был и не умел до него высказать любой средний человек, воспитанный в среде европейской культуры. (...)

Но кроме того он был ясновидящим и, как «ясновидящие», больше «различал», чем видел<sup>33</sup>.

Залогом подхода Сувчинского к проблеме *пространство и время* была проходящая через «многоголосие ницшевской философии мысли» (В. Козовой) идея «вечного возвращения». Она осталась не воплощенной в качестве темы самостоятельной, но не только зафиксирована в планах-вариантах последней, самой важной для Ницше книги («Воля к власти»). Как центральное ядро идеи бесконечности земного *бытия*, она прорастает во многих его трудах (и более всего в поэме «Так говорил Заратустра»).

Никто, как мне представляется, из известных комментаторов Ницше, кроме (кратко и веско) Андрея Белого, не вспоминал притчу из «Заратустры» — беседу Всё познавшего с несведущим, Учителя с карликом — этой большой метафоры, изумляющей легкостью и точностью, с какой попадает философ и поэт в существо того, что есть вечная «триада» — *прошедшее-настоящее-будущее*, в то, как *время* непрерывно меняет свое *место*, вечно удаляясь от него и вечно возвращаясь. «Ницше есть острие всей культуры, — писал Андрей Белый, — его острие — встреча с карликом „возвращения“»<sup>34</sup>.

Взгляни на эти ворота, карлик! (...) У них два лика. Два пути сходятся здесь: никто еще не проходил по ним до конца.

Это длинная дорога назад — она длится вечность. А эта длинная дорога вперед — другая вечность.

Они противоречат друг другу, эти пути; в негодовании сталкиваются они, и здесь, у этих ворот, то место, где они сходятся. Название же этих ворот начерчено сверху, над ними: «Мгновение» (...)

От врат Мгновения уходит долгий, вечный путь *назад*: позади нас вечность.

Не должно ли быть так: все, что *может* произойти, уже произошло некогда этим путем? Не должно ли быть так: все, что *может* случиться, уже случилось некогда, свершилось и миновало?

И если все уже было: что думаешь ты об этом Мгновении, карлик? Не должно ли быть так: эти ворота — тоже уже были?

И не связаны ли все вещи между собой так прочно, что Мгновение это влечет за собой все последующее? А значит, еще раз — само себя?

<sup>33</sup> Б. Л. Пастернак — П. П. Сувчинскому, 26 сентября; П. П. Сувчинский — Б. Л. Пастернаку, 6 октября 1959 г. (Т а м ж е: 280—281; 283—284).

<sup>34</sup> Белый 1994: 280.

Ибо все, что может произойти и на этом долгом пути *вперед* — должно произойти еще раз! (...)

И этот медлительный паук, ползущий в лунном свете, и сам этот лунный свет, и мы с тобой, шепчущиеся у этих ворот о вечных материях, — разве все это не было уже когда-то?

И не должны ли мы возвращаться и проходить по тому пути, что лежит перед нами, дальше, вперед по этому длинному страшному пути: не должны ли мы все вечно возвращаться?<sup>35</sup>

Биографы отмечают, что Ницше был горд, осознав как непреходящую идею «вечного возвращения» с органичной связью членов «триады». Радостным восклицанием звучит в устах Заратустры: «О душа моя, я научил тебя говорить „Сегодня“, и „Некогда“, и „Прежде“, и научил водить хороводы по всем „Здесь“, „Туда“ и „Там“»<sup>36</sup>.

Представим простой формулой (*вчера сегодня завтра*) смысл беседы с карликом и увидим, как вечно и плавно протекает *время*...

Сувчинский развивает идею неразрывной «триады» Ницше. «Есть Время, которое идет (протекает) из прошлого в будущее, и другое, кот[орое] „идет“ из будущего (к нам навстречу) в прошлое. Из „триады“ „прошлое“, „настоящее“, „будущее“ категория „будущего“, м[ожет] б[ыть], самая ощутимая», — пишет он Пастернаку<sup>37</sup>. В письме к Юдиной уточняет: «...я уверен, что онтологическое Время — течет и протекает (в противоположность астрономическому времени) не из прошлого в будущее, а из будущего в прошлое: не так, а так — оно „идет“ — на нас»<sup>38</sup>.

В чем и как рождается философский смысл «вечного возвращения»? Истоки его космогоничны. Кратко и, разумеется, упрощая философскую основу, пересказываю гипотезу цепи событий во Вселенной, которая лежит в основе этой идеи. Вселенная — беспорядочный хаос ограниченных мощных энергий, движимых волевым устремлением по кругу в *ничто*; ограниченная возможность проявления воли компенсируется бесконечностью времени, в котором она проявляется; хаос не знает логики и конечной цели; спонтанно сталкивается он с сопротивлением столь же мощной воли малых энергетических сил (*атомов*); это ведет к катастрофе — *разрыву кольца*

<sup>35</sup> НИЦШЕ 1990: 138—139.

<sup>36</sup> Там же: 198.

<sup>37</sup> П. П. Сувчинский — Б. Л. Пастернаку, 28 января 1958 г. (Козовой 1994: 220).

<sup>38</sup> СУВЧИНСКИЙ 1999: 363.

хаоса, вслед за чем, через длительное время, на огромном пространстве, движение восстанавливается. И так — бесконечно.

Хотя проблема «вечного возвращения» известна философам давно и ведет к Пифагору, к стоикам, к древневосточным учениям, ее трактовка Ницше аутентична и самобытна. Универсальная и многогранная в своем существе, она сопутствует его отрицанию прежних философских концепций, критике загнивающего государства, упадка современной культуры и искусства, являясь для Ницше источником обновления, которое несет *будущее*.

Идея «возврата к истокам», как часто называл свою теорию Ницше, вызвала сразу же резкую оппозицию у большинства мыслителей Запада — опровержения и насмешки, обвинения в плагиате и в неточности анализа с точки зрения математики, в патологическом состоянии ума ее автора и т. п. Но уже в начале XX века и в продолжение большей его части у ряда философов и представителей искусства ницшеанская временная «триада» стала мерилom взгляда на *бытие*, его содержание и структуру. Как писал В. Козовой, «мысль Ницше, как никакая другая, вызвала, — и, больше того, изначально предполагала — бесконечное разнообразие интерпретаций»<sup>39</sup>. Приведу некоторые из парадоксально отличных: это, думаю, поможет реальному представлению о направленности и характере интерпретации Сувчинского.

Пожалуй, никто раньше русских символистов периода «культурного ренессанса начала века» (Н. Бердяев) не откликнулся на идею Ницше столь прямолинейным ее признанием<sup>40</sup>.

*Андрей Белый*: приверженец самой сути идеи философа. Статья «Фридрих Ницше» (1908): «„Вечное возвращение“ — снаружи это детерминистический парадокс. Утверждение бессмертия этой жизни без всякой бутафории „инобытия“. Здесь он [Ницше] как бы говорит нам: „Если ты силен духом и выдержишь самого себя, то я тебе открою, что восторг твой с тобой: восторг этой жизни; но только и есть у тебя эта жизнь во веки веков“»<sup>41</sup>.

*Александр Блок*: поэтическое восприятие музыки, ставящее знак равенства между чудом Вагнера («нечто вполне невыразимое») и чу-

---

<sup>39</sup> Там же: 49.

<sup>40</sup> И ведь именно в эту пору Максим Горький запустил «ницшевские» пышные усы! Бердяев писал, что теория Ницше имела «самое сильное западное влияние на русский ренессанс», который «не был классическим, он был романтическим» (Бердяев 1990: 246, 265).

<sup>41</sup> Белый 1994: 194.

дом космического существа ницшевской «триады». Дневниковая запись после посещения спектакля «Зигфрид» (1909): «Ее [музыки] нематериальные, бесконечно малые атомы — суть *вертящиеся* вокруг центра точки. Оттого каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем — во всем ее мгновенном многообразии и текучести. „Настоящего“ в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее *вообще* есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим»<sup>42</sup>.

Не знал Сувчинский дневников Блока, иначе никогда не смог бы назвать поэта лишенным музыкального чувства — на основании блоковской статьи «Интеллигенция и революция» и выраженного в ней восторга перед революционным «гулом музыки». А ведь как сходно характеризует музыку он сам, когда оспаривает поэта: «Пусть Дух — есть музыка. Но дух — не хаос. <...> Хаос не пел, не был музыкой именно потому, что был *нестроением*. Музыка начинается там, где стихия таинственно сочетается с числами, с законностью. Звездные хоры поют, в них — музыка, ибо они расчислены, они „стройные“, они все — в единой форме, и вместе с тем горят и летят в бездну!»<sup>43</sup>

*Мартин Хайдеггер* вплетает «систему Ницше» в канву собственного видения движения западноевропейской мысли; пессимистически перерабатывает идею временной «триады» в трактате «Бытие и Время». Трактат — поиски сущности *бытия*: *прошлое* — «заброшенность в мир»; *настоящее* — «растворение в повседневности, лишенное качества личности»; *будущее* — господствующий модус *бытия* — определяет *количность Человека*. Отсюда: подлинность существования заключается в вечной «заботе» о «*бытии-к-смерти*»<sup>44</sup>.

*Лев Карсавин*: друг Сувчинского и его тесть, один из идеологов евразийского движения. Статья «Государство и кризис демократии» (1929): «Я познаю временные вещи и само Время только потому, что есть *сущее прошлого, настоящего и будущего*, некое *всевременное сущее*. Именно в себе, в своем *настоящем* я обладаю той самой маленькой минуткой — последним моментом *прошлого* и первым моментом *будущего*; мое *прошлое* уже не совсем реально и мною „забываемо“, а

<sup>42</sup> Блок 1955: 406.

<sup>43</sup> Сувчинский 1999: 143.

<sup>44</sup> В опубликованном письме к философу Жаку Бофре («Письмо о гуманизме», 1947) понятие «забота» определяется в философских принципах: «На что же направлена забота, как не на возвращение человека его существу? Какой тут еще другой смысл кроме возвращения человеку (homo) человечности (humanitas)?» (195—196).

мое будущее известно мне еще меньше Но все это означает только одно: что я не являюсь совершенным сущим, что я сам существую не полностью»<sup>45</sup>.

*Даниил Хармс*: его оригинальная теория математически-философского толка не дает оснований говорить о каком-либо конкретном влиянии. Здесь ощутимы и дух феноменологии, и хайдеггеровский принцип противоречия между тезисом и его развитием, и мысль, близкая — при совершенно особой форме высказывания — идее «вечного возвращения»<sup>46</sup>. Трактат «О существовании, о Времени, о Пространстве» (сер. 30-х гг.). Безупречно четкая и стройная мыслительная «лестница» основана философом на диалектическом принципе «единства и борьбы противоположностей»<sup>47</sup>. Терминологический словарь Хармса — понятия, определения и т. п. — философски традиционен. От постулата («Мир, которого нет, не может быть назван существующим, потому что его нет») развитие мысли ведет к кульминации («Итак, существование Вселенной, образованное Пространством, Временем и их препятствиями, выражается Материей») и к заключению («Говоря о себе: „я емь“, я помещаю себя в Узел Вселенной»). Попытаюсь сжато изложить гипотезу. Закономерным для Хармса оказывается переход ничто в важное *ничто*; *пустоты* — в элементы *сущего*, которые один за другим становятся препятствием и одновременно стимулом раскрытия этих элементов — *времени*, с его тремя ускользающими модусами (*прошедшим, настоящим, будущим*), и *пространства*, в его трех формах (*там, тут и там*); им препятствует в свою очередь *ничто*, которое есть *материя* или *энергия*; пересечение *времени, пространства и материи* образует «Узел Вселенной» — сущность *бытия*<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> КАРСАВИН 1991: 161—162.

<sup>46</sup> Прав был В. Козовой, когда говорил, что Хармс, «в котором нет ничего от забавника и смехача, не на пустом месте возник и не на одной железобетонной советской почве» (СУВЧИНСКИЙ 1999: 47). К художнику, члену ОБЭРИУ и группы «Чинари», авангардисту и абсурдисту, которого Я. Друскин осторожно, но не без основания причислял к «категории экзистенциального порядка» (ДРУСКИН 1999: 364—365), применимо и сказанное Сувчинским о «загадочной, патетической и священной абсурдности русского существа» (СУВЧИНСКИЙ 1999: 47).

<sup>47</sup> К сожалению, объем трактата не позволяет воспроизвести его здесь в авторском изложении.

<sup>48</sup> Ницше, кстати сказать, признавал возможность материалистического истолкования действительности. «Если нет другой реальной данности, — писал он в работе „По ту сторону добра и зла“, — чем наш мир желаний и страстей, если ни вверх, ни вниз нам нет выхода ни в какой реальности,

Образующиеся по этой «лестнице» круги «вечного возвращения» (этого термина в трактате, конечно, нет) — результат неоднократного повторения «раскалываемых» *пространства* и *времени*, а также неоднократного возвращения препятствующего *ничто*. Вспомним Андрея Белого: «Характерно — если прямая (в данном случае „лестница“ рассуждений Хармса. — А. Б.) символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круги — вечное возвращение, „кольцо возврата“», и мысль Хармса в графической трактовке могла бы быть изображена как «прямая и ряд колец, нанизанных друг на друга»<sup>49</sup>.

*Владимир Набоков*: почти ироничное пародирование системы Бергсона и теории «вечного возвращения»; очевидная насмешка над увлечением Ницше<sup>50</sup>. Несколько изречений из «философского трактата» героя постмодернистского романа «Ада, или Эротиада» (1969): «С наглостью субъекта, требующего у почтенного человека водительские права» читателю задан вопрос во «вступлении» к рассуждениям героя: «как отказ придать Будущему Временное состояние» согласуется с тем, что оно обладает «абсолютной необходимостью»? Ответ: «За шиворот и вон. Кто вам сказал, что я умру? (...) Я знаю, что другие умирают, но это не имеет никакого значения. Я также знаю, что вы, возможно, как и я, рождены на свет, но это не *доказывает*, что мы прошли через временную фазу, именуемую Прошлым». «Вступление» к размышлениям о важном для Ницше, а вслед за ним и для Сувчинского модусе *времени* сочетает «внеличный» философский тон с субъективно-бытовым, что продолжается и далее. «Ничто не мешает человеку как таковому вообще будущего не иметь — если, к примеру, наш род человеческий в процессе наипостепеннейшей (...) эволюции образует особь *novo sapiens* или некий иной подвид (...) не отвечающий человеческим представлениям о Времени (намек на идеал *сверхчеловека*. — А. Б.)»; «В (...) восприятии индивидуального, осязающего Времени я могу запустить свое Прошлое вспять, возрадовавшись мигу воспоминания»; «„Неспешное настоящее“ (...) эта сиюминутность — единственная данная нам реальность; она следует за

---

кроме реальности наших порывов (...) то можно (...) задаться вопросом, не *достаточно* ли этой „данности“, чтобы по аналогии с ней понять и так называемый механистический (или „материальный“) мир» (цит. по: ХАЙДЕГГЕР 1993: 111).

<sup>49</sup> БЕЛЫЙ 1994: 252.

<sup>50</sup> Между прочим, тяготеющий ко всему «свежему и обновляющемуся в искусстве» Сувчинский Набокова не любил — за снобизм — и, как вспоминал Олег Прокофьев, «удивил резко отрицательным отношением к нему» (сувчинский 1999: 111). Оценка Набоковым идей Ницше подтверждает неслучайность такого отношения.



цветистым небытием того, чего уже нет, предваряя абсолютное небытие будущего»; «Время никак нельзя представить знакомым трехстворчатым символом: уже не существующее Прошлое, неподвижная точка Настоящего и „еще не“, которое, возможно, не наступит. Нет и нет. Есть только две створки. Прошлое (вечно существующее в моем сознании) и Настоящее (которому мой разум придает длительность и тем самым реальность)»<sup>51</sup>; «Я хочу исследовать сущность Времени, а не его течение, ибо не считаю, что его сущность может быть сведена до его течения»; «Для нас время — некий поток (<...> иначе как о физическом движении в связи со временем толковать не можем». Мысль предполагает, что «оно втекает в и протекает *через* „что-то“, и если это „что-то“ считать Пространством, то ничего, кроме метафизического стекания по изометрической линейке, у нас не останется»<sup>52</sup>.

Что ж верный почитатель Ницше Сувчинский? Присоединил ли он какую-нибудь особую ино-трактовку к толкованиям глобальной проблемы «вечного возвращения»?

Космогоническая основа теории свободно и многозначно трактуется Ницше. Философски-безличное возвращение тождественно исходному, в творческой же практике Ницше освобождается от этой фатальной необходимости: возвращение предстает в измененных вариантах, но всегда при главенствующем значении *будущего*. В том же смысле эта идея понимается Сувчинским. Вот что пишет он о том, как законы «вечного возвращения» преломляются в творчестве:

Если вечное возвращение «одного и того же» поистине является одним из законов Бытия (добытых с бою — но какой ценой! — Ницше), то явление творчества превращается в синоним *постоянно-го открытия*, в котором Прошлое переплетается с Настоящим, а «одно и то же», хоть и остается подобным самому себе, парадоксальным образом оказывается, тем не менее, обреченным на постоянное обновление.

Это «одно и то же», неизменно переходящее в «другое», поскольку оно неизменно переживается, воспринимается и прочитывается по-другому, представляет собой, вероятно, сцепление всякий раз подобного в его непрерывном и прерывном виде, сохраняющего и

<sup>51</sup> У Ницше: «Настоящее и минувшее на земле — о друзья мои! Это самое невыносимое *для меня*; и не будь я провидцем того, что грядет, не знал бы я, как мне жить» (ницше 1990: 122).

<sup>52</sup> НАБОКОВ 1999: 498—526 (цитируются отдельные фрагменты из IV части романа).

утрачивающего подобие, связанного и отождествляемого, в одном и том же процессе сцепления, в рамках какого-то движения вечного вращения, будучи одновременно одним и тем же — и другим; и, в то время как происходит этот вечный обратный накат на «одно и то же», это движение стимулирует, вызывает к жизни и порождает все то, что является «другим»<sup>53</sup>.

Подобно Ницше, который, как пронзительно заметил Андрей Белый, «на творчестве, а вовсе не на теории знания базирует свою систему», Сувчинский о высоких ценностях сообщает читателю не с помощью того, что принято называть философским анализом, а преимущественно в небольших, не связанных друг с другом, иногда очень кратких афоризмах, морально-назидательных, символических, лирично-доверительных, саркастичных, парадоксальных. Мы вправе понимать такую форму как поэтическую.

На основе идеи «вечного возвращения» у него сложился метод, позволяющий в форме *вчера – сегодня – завтра* утвердить в каждом рассматриваемом им сочинении главную для автора *ценность*. Принцип особенно характерен для творчества периода 20-х — начала 30-х гг. Утверждаемая ценность *бытия* в литературно-публицистических и художественно-критических статьях в большой степени связана с идеями русского философского наследия начала XX века, а отсюда — с идеями евразийства. Здесь трудно с уверенностью определить степень воздействия на творчество Сувчинского только идей Ницше. Возможно, оно шло параллельно с влияниями Константина Леонтьева. Бердяев воспринимал этого предшественника Ницше, в основе философии которого лежала идея «триады» («первоначальная простота — цветущая сложность — вторичное смесительное упрощение»), как «первого русского эстета», обладающего «аристократической моралью силы»<sup>54</sup>. Василия Розанова поражала «слипность Леонтьева с Ницше»: «...это (так случается) — как бы комета, распавшаяся на две, и вот одна ее половина проходит в Германии, а другая — в России»<sup>55</sup>. Но не очевидны ли задатки метода, использованного Сувчинским, в первой же книге Ницше, где «рождение тра-

---

<sup>53</sup> сувчинский 1999: 286. Глубокое проникновение в связь глобальных законов «вечного возвращения» и творчества содержит упоминавшаяся уже книга В. Козового «Поэт в катастрофе», посвященная критическому анализу художественно-исторической позиции романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».

<sup>54</sup> БЕРДЯЕВ 1990: 101.

<sup>55</sup> РОЗАНОВ 1990: 214.

гедии из духа музыки» («Тристан и Изольда») предстает как возвращение «дионистической» трагедии древних греков, обновленное с вхождением «аполлонического» начала (музыки)?

Взглянем для примера на сочинения Сувчинского 20-х гг., где пафос автора раскрывается от начала статьи к концу ее — через *вчера* (становление), *сегодня* (кризис, провал), *завтра* (утверждение ожидаемого). (Отделяю отрывки из этих условных этапов знаком (...).)

«Знамение былого» (1921—1922):

Немногие увидели и поняли в жизни то, что раскрыл, может быть, самый мудрый русский писатель — Лесков. (...) И никакие подделки под народный акцент писателей-народников или же ученые и мертвые стилистические построения современных архаизирующих эстетов даже близко не могут быть поставлены, в смысле убедительности и правды, с гениальным словарем Лескова. (...) Лесков ... знаменует в будущее о том, что единственно может на крыльях своих удержаться над бездной — о подвиге; и помнить Лескова — значит не соблазниться в наши дни о правде и подвиге России<sup>56</sup>.

«К познанию современности» (1925):

Всякий внутренне значительный кризис, как в судьбах отдельных людей, так и в истории наций-государств, определяется нарушением хотя бы условной целостности в ощущении жизненного процесса. Кризис всегда раздвоение, разъятие. Правда, чувство целостной укрепленности и устойчивости в закономерностях жизни является ценностью, выражающей лишь высокие ступени духовного понимания. (...) Со своей точки зрения, русский коммунизм достиг высших пределов в смысле совершенствования методов действия и разработанности своей «культуры». Можно утверждать, что вся коммунистическая культурная концепция в существе своем является символом анти-культуры и организованным помрачением всякого подлинного мирозерцания. (...) Бесплодны в то же время и все попытки противопоставления материалистическому пафосу коммунизма — идеалистических концепций отвержения или деградации материальной стихии жизни. Религиозное миропонимание не гнушается веществом и освящает его. Но в эпоху материалистического безумия, когда люди начинают отрицать свой религиозный дар освящения веще-

---

<sup>56</sup> сувчинский 1999: 156—161.

ства, они сами становятся косным историческим веществом, из коего можно и должно с соответствующей твердостью строить историю тем, кто от этого дара себя не отучил и кто видит всю неизбежность и положенность этой стройки<sup>57</sup>.

«По поводу „Апокалипсиса нашего времени“ В. Розанова» (1927):

Религиозная мысль и настроенность русской интеллигенции в предреволюционные десятилетия определялись скрещением двух основных влияний — Достоевского и Вл. Соловьева. Но истинными героями религиозной трагедии жизни, биографически связавшими себя с мукой о Боге, были, конечно, Толстой и Розанов. (...) Развitiю и созреванию Толстого помешало отсутствие духовной благодати. У Розанова был недостаток духовной сухости и четкости. Поэтому и остались они, каждый по своим немощам, «около церковных стен»... (...) Среди стольких пустоцветов и несостоявшихся духоводителей только Толстой и Розанов — своим человеческим ростом — могут действительно учительствовать в будущее. Но это будущее должно обновлением всей культурной традиции застраховаться и от возможных новых срывов... Эти срывы суть факты не только биографические, но и культурно-исторические...<sup>58</sup>

Совмещение модусов *времени* — одна из неизбежных особенностей «вечного возвращения» в функции творческого метода. Музыкальная драма «Тристан и Изольда» Вагнера *современна* Ницше, но для греческой трагедии это далекое *будущее*. Точно так же в отношении аналогии «Моцарт-Гайдн и Стравинский», проводимой Сувчинским в статье «Понятие времени и Музыка»: *современник автора*, создатель «Весны священной» — далекий *потомок* венских классиков, их *будущее*. Восприятие читателя в подобных ситуациях невольно направлено к понятию *будущего*; именно оно, а не *настоящее*, вопреки, скажем, Набокову («неспешная сиюминутность»), есть реальность, к которой *время* устремляется<sup>59</sup>.

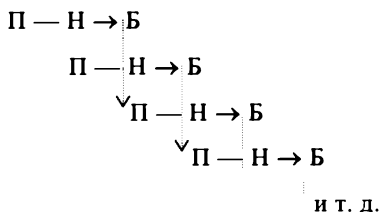
Такая «абerrация» определяется некоей постоянной, в философском смысле, двойственностью модусов в феномене «триады» *времени*, ведь каждое мгновение сменяет один модус на другой,

<sup>57</sup> Там же: 220—235.

<sup>58</sup> Там же: 152—155.

<sup>59</sup> Не случайно у Ницше: «Будущее служит условием Настоящего, так же, как и Прошедшее. Чему предстоит быть и что должно быть — служит основанием тому, что есть» (ницше 1993: 136).

что и открывает путь «вечному возвращению», то есть движению от *прошлого* к *будущему* и обратно. Представлю это небольшой схемой:



Сфера философских суждений Сувчинского — творчество, деятельность, осуществляющаяся, как он говорил, «потребностью выразить себя через искусство». Прежде всего нас и интересуют его размышления о творчестве, о связи его с *временем* и *пространством*. Если в 20-е годы это ограничивалось постановкой проблемы «современности» в музыке, а главное внимание было отдано вопросам историко-политического развития России, русской поэзии и литературы, то к концу 30-х мысль Сувчинского, оснащенная представлениями о философской атмосфере современного Запада, активно проникает в область музыки, которая становится отныне главным предметом его философских размышлений<sup>60</sup>.

Как известно, говорить о «влиянии» можно лишь при наличии определенной доли самостоятельности и оригинальности. Выразительный пример самостоятельного, очень четкого мышления и оригинальности в постановке проблемы являет собой статья «Понятие времени и Музыка» (1938—1939). Как представляется, это единственная опубликованная в 30-е годы работа Сувчинского музыкально-философского содержания, правда, я не знакома с его обширным архивом («Гималаи!», по определению разбиравшего его Козового). Судя по широте тематики статьи, можно предполагать большую предварительную работу, в том числе и над другими, оставшимися неизвестными материалами.

<sup>60</sup> Разумеется, в 20—30-е годы он писал о музыке — заметки об отдельных музыкантах прошлого и современных (в том числе о Мусоргском, Прокофьеве, начинающем Игоре Маркевиче), тогда музыка интересовала его и с точки зрения теории (интонационного содержания, элементов структуры) и эстетики (особенно занимал его пресловутый вопрос «современности» музыкального содержания). Некоторые из соображений, высказанных в то время, упомянуты и в его дальнейших работах.

Появление этой статьи означало не только новый период его личного творчества. Оригинальность и продуктивность выдвигаемых автором идей и понятий позволяют рассматривать их в общем круге актуальных в свое время проблем философии музыки. В статье несколько существенных мотивов, прежде, как кажется, философской наукой столь целенаправленно не объединявшихся в своего рода систему или совсем не затрагивавшихся. Она отражает философское понимание Сувчинским временных принципов в той сфере *бытия*, которая именуется музыкальным творчеством (сохраняющееся даже при знакомстве его с новыми явлениями и трансформации вкуса; вот почему, опираясь на положения статьи, я позволяю себе выходить и за ее пределы).

Два отправных мотива статьи — *творчество (талант) и время*. Их неразрывное соотношение раскрывается через серию вопросов и понятий. Каждое понятие дано автором в развитии: постановка каждого вопроса влечет за собой новое понятие, подтверждая сущность предыдущего. Этот логический принцип (именно принцип, а не стиль! ибо в статье сохранена присущая Сувчинскому манера высказывания) — философский по своему существу («обдумывание загадки, которая подлежит разгадке»). Вспомним Хайдеггера: есть определенное сходство, с той разницей, что продолжающееся рассуждение есть и новый вопрос, и одновременно — ответ на предыдущий (так, к примеру, у Хармса).

Какие это понятия? *Принцип структуры феномена творческого дарования*, то есть *многоэлементность системы, его формирующей*. Основное в этой системе — главенствующая роль проблемы *времени*. Она регулируется *исключительной и неисследованной особенностью музыкального дарования*, иначе, *Опытом Времени (или Хроносом)*, который, если читатель помнит, есть *комплекс интуиций*, возникающий *ex nihilo*.

*Время* — *ипостась*, универсальное, но неоднородное внутренне единство, воспринимаемое человеком в зависимости от конкретного события или душевного состояния (как говорилось, во многих текстах Сувчинского мы находим *время* абсолютное, астрономическое, физическое, онтологическое, психологическое, музыкальное). В статье подчеркивается, что *время* онтологическое (объективное) всегда лежит в основе музыкального интеллекта, но *психологическая рефлексия* композитора может сбивать в творческом акте равномерность и равновесие течения *времени*. Это основание для определения особой типологии музыкального творчества — *хронометрического* и *хроно-аметрического*. Предлагаемый Сувчинским своеобраз-

разный и, может быть, не всегда методологически убеждающий анализ отношений *Хроноса* с творчеством большого числа композиторов (выборочно — от Баха до Дебюсси) — таков итог его размышлений по этому поводу.

Какую же *ценность* устанавливает он в статье «Понятие времени и Музыка» (иначе — в чем ее идея)? Внимательный взгляд уловит неназойливо вкрапленный в композицию статьи принцип «вечного возвращения».

В тексте просматриваются три точки гипотетического круга (*кольца*) исторического развития музыки: крайние точки — Гайдн-Моцарт (*становление*) и Стравинский (*возвращение того же*); точка *разрыва кольца и хаос* — Вагнер; в разной степени подобия к каждой из них примыкают другие имена (протяженность исторического пространства между ними значения не имеет); к крайним точкам подключен ...Верди; точку *хаоса* поддерживают преимущественно композиторы-романтики и ...Бетховен. (Не отзвук ли Ницше в этой схеме: «Отчего немецкая музыка достигает кульминационного пункта ко времени романтизма? Отчего нет Гёте в немецкой музыке? И зато сколько Шиллера, вернее, сколько „Теклы“ в Бетховене!»<sup>61</sup>?)

Рассуждения Сувчинского ведутся в направлении различия «контрапункта» между течением *времени* и его звуковым выражением в музыке представителей указанных творческих типов. «Либо музыкальный материал адекватно заполняет ход Времени, который, так сказать, „ведет“ музыку и определяет ее временную форму, либо он покидает ход Времени, сокращая, расширяя его или судорожно трансформируя свой нормальный ход»<sup>62</sup>.

Таково типологическое различие музыки *хронометрической* и *хроно-аметрической*. Стравинский, чья музыка внесла так много нового в интонационный, метроритмический музыкальный процесс (в частности, закрепивший принцип «активных противоречий регулярности и нерегулярности, непрерывной борьбы между ними»; В. Холопова), в структуру и форму сравнительно с Моцартом или Гайдном, оказывается «возвращением (восстановлением) того же самого» в новом качестве. Их музыку объединяет принадлежность к хронометрическому типу. И та и другая, по Сувчинскому, служит дисциплинированным «проводником Времени», тогда как

---

<sup>61</sup> ницше 1999: 95—96.

<sup>62</sup> Далее фрагменты статьи «Понятие времени и Музыка» цитируются без специальных оговорок в тексте.

Вагнер олицетворяет *разрыв кольца и хаос* в историческом процессе. К сожалению, щедрому на оригинальные идеи Сувчинскому не всегда хватало, как формулировал это друг последних лет его жизни Вадим Козовой, «понятийного и терминологического инструментария». Описанный случай — один из подобных. Читателю остается догадываться (сам Сувчинский никак это не разъясняет), какие именно факторы были условием тождества первичного ощущения *Хроноса* — импульса «внутреннего порядка *времени*» в их музыке.

В статье «Понятие времени и Музыка» сохранились отголоски характерного для Сувчинского еще в 20-е нигилистического отношения к романтизму в искусстве, к его содержанию, отмеченному пафосом «фантастики, галлюцинаций, символизма, иносказания», к его формам, выбывающим из «искусства организованного, преодоленного и оформленного материала»<sup>63</sup>. Упреки Сувчинского в адрес Прокофьева в несовременности обращения к опере на сюжет «Огненного ангела» Брюсова — характернейший тому пример; также критика интонационной природы и драматургии опер Вагнера: они, утверждает Сувчинский, результат романтического «психологического беспорядка» в творческом процессе этого представителя хронометрического искусства.

С течением времени интерес Сувчинского к противостоянию названных им двух типов творчества не иссякает, приобретая новые аспекты. В «Музыкальной поэтике» Стравинского (1939; раздел «О музыкальном феномене», в создании которого он принимал непосредственное участие) он рассуждает о том, что динамическому равновесию, удовлетворению, вызываемому музыкой, рожденной в условиях онтологического времени, противостоит музыкальный процесс, передающий эмоциональные импульсы автора. Его постепенно увлекает вопрос, что важнее — противопоставление или совмещение в творчестве двух временных принципов? Делясь им много лет спустя с теми, кто заинтересован сходной проблемой, он, видимо, не всегда высказывается достаточно определенно. Это можно понять из письма к нему Ивана Вышнеградского, возвращающего Сувчинскому его же вопросы (1951): «... я хотел бы поговорить о Вашей концепции Времени. Мне не все в ней ясно, я хотел бы спросить Вас: каково, по-Вашему, отношение между онтологическим временем и специфически музыкальным Временем? Есть ли это отношение тождества или отношение час-

---

<sup>63</sup> сувчинский 1999: 84, 85.



тичного совпадения? Не являются ли именно эти совпадения желательными?»<sup>64</sup>.

Через три с небольшим десятилетия после статьи «Понятие времени и Музыка» Сувчинский находит возможным провести параллель между Стравинским и Вагнером. Сейчас эти музыканты не противопоставляются друг другу, не они представляют контраст: «...есть виды музыки полезные, необходимые, нужные, а значит, и жизненные; а есть и другие, непохожие на них, как, например, все сочинения эпигонов и фальсификаторов»<sup>65</sup>.

В музыке Стравинского, свидетельствует он в 1939 году, «„не все позволено“, напротив, многое запрещено (конечно, не в смысле академических запретов), в опыте духовной жизни есть вещи, которые не могут и не должны быть переложены или „выражены“ музыкой». Опыт музыки Стравинского «может быть определен лишь частично, как „ре-чувствование“ музыки; в сущности, он должен быть основан на *слушании онтологической реальности музыкального процесса — то есть на музыкальном времени*». Как, к примеру, оценивает Сувчинский в этот период многообразие стиля Стравинского, его «свободное обращение к чужим темам и „приемам“»? Как мастерство, с каким композитор приводит их к единой системе универсальных концепций и суждений, законы которой «даны, а не выдуманы». Это отличается от того, что он напишет в 1975-м: «...настойчивая, настырная музыка, дерзкая, строгая, подчас такая забавная, подчиненная разуму и страсти, амбивалентная, разношерстная для одних, однородная для других», доступная «для постижения разумом, чувствами и воображением». Теперь противопоставление *хронометрической* и *хроно-аметрической* музыки полностью исключено из обихода, и, желая избавить Стравинского от упреков в «парадоксальной пестроте тем, побуждений и поводов», Сувчинский считает многообразие и разнообразие «центров творческого тяготения» композитора одним из «воплощений жизнеспособности» и способностью «усугубленно изучать и экспериментально использовать, приспособляя (...) к собственной практике, тех, кто творил во времена минувшие»<sup>66</sup>.

А как трансформируется оценка музыки Вагнера?

---

<sup>64</sup> И. А. Вышнеградский — П. П. Сувчинскому, 29 мая 1951 г. (Вышнеградский 2001: 265).

<sup>65</sup> Сувчинский 1990: 311.

<sup>66</sup> Там же: 310, 312.

1939: Суть психологического времени вагнерианской музыки определяется не только формой ее развития через секвенции, модуляции и бесконечные хроматизмы, но и через интонационную природу тем, всегда отягощенных психологизмом, *который нередко лишает их элемента имманентной музыкальной реальности*. (...) Представляется, что Вагнер выбрал эту [лейтмотивную] форму (...) именно потому, что признавал в себе самом отсутствие живого опыта динамики и подлинной музыкальной длительности.

1975: На протяжении ряда поколений музыку Вагнера, и вправду самую разъясняющую, *самую вразумительную* и, так сказать, *самую «фигуративную»*, отвергают за *извращенность*, которую она якобы внесла в классическую «чистую» музыку. Но разве Вагнер, один из величайших симфонистов в музыке, не показал, что в принципе Мелосу предшествует Логос, при том, что оба они сливаются друг с другом в рамках единства и распознаваемости, которые и зовутся музыкой (...) Разве не Вагнеру принадлежит великое открытие того, *как* на деле выстраивается музыкальная концепция, связанная, при всей своей структурной свободе и независимости, с изначальным сознанием великого музыканта?<sup>67</sup>

## А Стравинский?

Вопреки всем его программным установкам («яростная» защита «принципа „чистоты“ в музыке». — А. Б.) все музыкальные сочинения И[горя] С[травинского] (ведь, как известно, он был переменчив в стилях и жанрах) отмечены неизменно осознанно-волевой и положительной, равносильной заклинанию устремленностью к смыслу, находящейся в прямом родстве с его творческим и духовным опытом<sup>68</sup>.

Теперь у Сувчинского *Хронос*, этот «основополагающий элемент мысли и структур любой великой музыки», не просто плод одних «врожденных интуитивных способностей многоэлементной системы таланта». Это переплетение и взаимопроникновение *мелоса* и *лого-са*. Так расширяется и уточняется понятие *опыта времени*, которое впервые нашло определение в статье 1939 года.

На протяжении всего творчества Сувчинский стремится добиться наиболее точного определения сущности феномена *опыта времени* — обретая его в фактах «вечного возвращения», в возможности и

<sup>67</sup> Там же: 311.

<sup>68</sup> Там же: 312.

формах множественного восприятия. Мы находим мысли о *Хроносе* в письмах к русским друзьям. Он повторяется, неоднократно высказывая одни и те же соображения или их варьируя, словно хочет быть уверенным в собственном мнении или найти себе понимание. (Как жаль, что нет у меня ответов на эти письма.)

В 1962 г. Сувчинский хочет «попробовать» «очень кратко и несовершенно» изложить эти идеи Юдиной. «Не подумайте, что я их себе приписываю всецело. Мне кажется, что все живущее — хронометрично. Прежде всего, и особенно, конечно, человек. В нас — где-то (но где? — спрашивает он сам себя. — А. Б.) — находится „хронометрический центр“. При этом мы можем ощущать — переживать разные качества Времени: есть Время астрономическое, психологическое, онтологическое. Жизнь погружена в эту стихию Времени». А затем детально: Хронос есть «внутренняя основа музыки — звука»; каждый автор «настоящей музыки» имеет свой «*Khronos*» (здесь упомянуты рядом с Моцартом уже не только Стравинский, но «хроно-аметристы» 1939-го — Бах, Бетховен, Шуман, Шуберт, Шопен, Вагнер, Дебюсси); музыкальное течение зависит от верного ощущения *времени*; музыкальный процесс может удерживать в памяти слушателя *прошлое* и превосхищать *будущее*<sup>69</sup>.

Утверждение Сувчинского о связи *опыта времени* с практикой создания музыки — веское доказательство принципиальной ошибочности тех мыслителей, которые, подобно известному польскому философу Роману Ингардену, вовсе не считают музыку временным предметом. Временные определения, писал Ингарден, могут иметь только реальные предметы, процессы и события. Само музыкальное произведение *не есть* процесс, ибо в нем «*все части (...) существуют одновременно*»; временным музыкальное произведение становится только в исполнении. Само сочинение есть лишь quasi-временная структура: на создание его потрачено время, но оно «не есть выражение этого времени»<sup>70</sup>.

Сувчинский рассматривал восприятие музыкального *времени* «на полпути» между тем, как его воспринимают композитор и слушатель<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Там же: 363.

<sup>70</sup> ИНГАРДЕН 1962: 411, 417.

<sup>71</sup> Нечто подобное *опыту времени* мыслилось Яворским: он имел в виду сочинение музыки под метроном (так, например, сочинял Верди); под метроном же исполнитель, репетируя, должен много раз проигрывать сочинение, «чтобы *организовывать внутреннюю ритмику метрически*» (Б. Л. Яворский — К. Л. Виноградову, 7 ноября 1940 г.: яворский 1972: 170).

Многое с годами менялось в эстетико-философском сознании Сувчинского. Все, что он пишет о новой музыкальной восприимчивости, о новой чувствительности, новом акустическом и эстетическом понимании звука, ритма, музыкального времени и о других элементах музыкального феномена, по существу, он пишет о самом себе. Как музыкант, у которого изменился вкус. Как мыслитель, который идет в ногу со временем, когда изменилась «самая суть музыки».

Далее я позволю себе, прибегая к отдельным цитатам, пересказывать ряд суждений Сувчинского.

Он «спутник-современник» Нового времени (В. Козовой), и свойственная ему тяга к обновлению искусства получает удовлетворение и в его собственной деятельности. Его суждения 50—70-х гг. находятся в постоянном обновлении. Меняется отношение к материалу, рождаются новые эстетические ценности, чуткость к существованию новых тенденций. Он пишет Юдиной (1959):

Большая ошибка видеть в современной музыке — разрыв с прошлым. Эта музыка, начиная с самого Шёнберга, исторична и эволютивна. Какова будет диалектика ее развития в будущем — сказать еще трудно, но в настоящем — принципы «Reichenkomposition» [композиции по принципу ряда] и все проблемы, вытекающие, связанные с ними и развивающие их дальше и во всех направлениях, — являются теоретически и исторически оправданными<sup>72</sup>.

Но уже в следующем десятилетии его сильная и тонкая интуиция, его отточенное мышление и опыт не позволяют ему усомниться в том, что на этот раз происходит начало «разрыва», и в историческом кольце между творчеством начала века и творчеством Булеза или Мессиана появляется ускоритель развития музыкального искусства. Рождаются новые традиции. И в то же время он признает, что, хотя «появление каждого „новоприбывшего“ всегда неожиданно и непредсказуемо (...), на самом деле оно готовилось»<sup>73</sup>. Ставши теперь «предвестником» возврата обновленного *прошлого* — искусства *будущего*.

И еще одно наблюдение за поздним творчеством Сувчинского вызывает соображение о его упорном (пусть неосознанном) следовании закону «вечного возвращения». Так, возникший в новом периоде большой интерес его к понятию *гений* (оно различным обра-

<sup>72</sup> сувчинский 1990: 329—330.

<sup>73</sup> Там же: 403.

зом расшифровывается в большой статье «Стравинский вблизи и поодаль» и в немногих пронизательных строках о Булзе — в публицистической заметке-рецензии «Эти из „Domaine Musical“») — не что иное, как ответвление ведущей у Сувчинского темы: *тайна творчества*. Как и прежде, здесь значительную роль играет видение музыкальной формы, неотделимой от воздействия *времени* и *пространства*. Но теперь это зависимость в новых проявлениях. Как «разнообразии структурных и стилевых манер» — у Стравинского; у него «различные центры тяготения в творческом процессе (...) проявлялись то вместе, то поочередно, и их воздействие он воспринимал с одинаковой волей к творчеству, демонстрируя при этом любопытство и потребность в структурном разнообразии внутри своего музыкального сознания»<sup>74</sup>. Как в «Молотке без мастера» Булзе, где «в рамках исчерпывающей музыкальной формы (которая звучит, резонирует, отстукивает, бьет и свистит)» возникают какие-либо подобию точек опоры для определенного внутреннего состояния<sup>75</sup>. Или — у Мессиана — как «система звучащих фигур, символов, музыкальных знаков, [как] музыка, устанавливающая божественный и космогонический порядок»<sup>76</sup>.

Что нового содержит теперь область музыкальной теории у Сувчинского? Как и в 20-е годы, он считает, что «именно звук, изначальное вещество музыки, звуковой сигнал [интонация] и выражение длительности [ритм]» лежат в основе музыкального процесса; сейчас в его суждениях большое значение приобретает категория *дистанции*, разделительных интервалов; она способствует очищению пространства, на котором звуки «объединяются и смешиваются» (наиболее очевидное, по Сувчинскому, свойство музыкального *времени* и *пространства*).

Новый употребляемый им термин — *тишина*, противопоставленный «звучащему мгновению». И ведь дефиниция «разделенного» интервала у Сувчинского не пауза, не цезура, а именно *тишина*. Не ницшевская ли это категория — «И сказала мне молча Тишина (...) „Роса выпадает на траву в самое безмолвное время ночи“»<sup>77</sup>? Но

<sup>74</sup> Там же: 291.

<sup>75</sup> Там же: 422.

<sup>76</sup> Там же: 414.

<sup>77</sup> Ницше 1990: 129. Идея, отдаленно предвосхищающая сегодняшние решения, касающиеся роли незвучащих элементов (тишины!) в музыкальной форме. См., например, статью М. Аркадьева (АРКАДЬЕВ 2000), устанавливающую «несущую функцию» незвучащих элементов в становлении музыкального процесса у Баха.

разъяснения практической действенности (и применения в творческой практике) этого противопоставления в музыкальном творчестве у Сувчинского нет. Между тем действенность контраста этих элементов в музыкальной форме чрезвычайно велика и, безусловно, давно привлекает ученых. Не берусь развивать проблему, но очень хочется еще раз вспомнить современника Сувчинского Владимира Набокова: «Наверное, единственное, что дает намек на ощущение Времени — это ритм (ритм как понятие мерности. — А. Б.); не сами повторяющиеся удары, но промежутки между двумя ударами, серый промежуток между черными ударами: Чуткая Пауза. Сам мерный толчок, лишь возвращающий нам жалкую мысль о мерности, но между ними притаилось нечто вроде истинного Времени»<sup>78</sup>.

Из 20-х годов переходят в 60—70-е соображения Сувчинского о синтезе музыки и слова — одного из менталитетов искусствоведения XX века. В 1924 году он пишет Прокофьеву о «самоначатности» этих двух явлений: «...их сочетание (напр[имер], в опере) требует какой-то системы, подхода»<sup>79</sup>. Приоритет слова в речитативе (в музыкально-драматической декламации) способствует, продолжает Сувчинский, отсутствию многомерности и эффекту эмоциональности, распевание же слогов (как в знаменном распеве) исключает всякий психологизм, придает синтезу философский характер. К вопросу синтеза музыки и слова Сувчинский возвращается в одной из поздних работ («Четыре пункта», 1971). Подчеркивая, что для искусства слова и для искусства музыки одинаково характерны отношения между «звучащим мгновением» и *тишиной*, он отмечает, что процесс развития музыки протекает в условиях непрерывного напряжения и ожидания, тогда как звучащий поэтический или прозаический текст связан с прерывами восприятия, постоянно требуя возобновления усилий по поддержанию внимания к содержанию и смыслу каждого слова<sup>80</sup>. Поэтому удача синтеза, то есть достижение синхронности, не разрушающее абсолютность значения музыки, достигается редко<sup>81</sup>. По Сувчинскому,

<sup>78</sup> НАБОКОВ 1999: 501.

<sup>79</sup> СУВЧИНСКИЙ 1999: 97.

<sup>80</sup> Для Сувчинского было высшей похвалой уподобить пастернаковский перевод «Фауста» пушкинской поэзии, как бы «снимающей» разницу слова и музыки: «Пушкинская фраза „поворачивалась“ и складывалась с необычайной гибкостью, и стих как бы всегда строился в „предвосхищении“ будущего... Так сочинял (мог сочинять) Моцарт» (П. П. Сувчинский — Б. Л. Пастернаку, 15 сентября 1958 г.: КОЗОВОЙ 1994: 247).

<sup>81</sup> Со ссылкой на Анри Бергсона («Восприятие изменчивости») И. Вышнеградский отмечает сходное с мыслью Сувчинского положение: синтез в

к такому синтезу Пьер Булез и Рене Шар пришли в «Молотке без мастера».

Проблема синтеза музыки и слова ведет за собой проблему *полноты чувственного восприятия* музыки. Сувчинский выдвигает гипотезу о «парадоксальном» законе расширения способности восприятия. «„Я“ воспринимающего взаимодействует с „не-я“ или „сверх-я“, выходящими за пределы музыки», то есть со словом. Рациональный прерывистый поток — слова, слоги, фонемы — включается в непрерывный эмоциональный поток музыки, достигнутая синхронность вызывает необходимость *расщепления* внимания, ибо *слухать, слышать и воспринимать* такую музыку можно лишь благодаря одновременному участию слухового (эмоционального) и смыслового (рационального) восприятия. Тогда-то, считает Сувчинский, возможно проникнуть в существо музыки.

Объединение «триады» звукового мгновения (интонация, длительность, тишина) и «удвоения» слухового внимания есть то «специфическое усилие», которое лежит в основе создания творцом или воссоздания слушателем музыкальной формы — временной и пространственной. Заметим, что и в свой последний творческий период, через логику гипотез и логику разума, Сувчинский не раз озирается на «длящееся пространство» *опыта времени*, на таинственный, «сплетающий Мелос и Логос» музыкальный *Хронос*. На этот раз (в развитие закона «вечного возвращения»!) — на опыт *времени* не только создателя музыки, но и ее воспринимающего слушателя.

### Литература

- АРКАДЬЕВ 2000 — Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная академия. 2000. № 2.
- БАХТИН 1975 — Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- БЕЛЫЙ 1994 — Белый А. Символизм как миропонимание // Мыслители XX века / Сост., вступит. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М., 1994.
- БЕРДЯЕВ 1990 — Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья / Сост. М. А. Маслин. М., 1990.

---

искусстве проявляется в форме «чистого» Времени и выражает не статику, а идею «вечного творчества», «вечного движения» (ВЫШНЕГРАДСКИЙ 2001: 86).

- БЛОК 1955 — *Блок А.* Сочинения. В 3 т. Т. 2. М., 1955.
- БОРХЕС 2000 — *Борхес Х. Л.* Круги руин / Послесл. М. Былинкиной. СПб., 2000.
- ВАЛЕРИ 1976 — *Валери П.* Об искусстве / Изд. подгот. В. М. Козовой. М., 1976.
- ВИШНЕВСКИЙ 1976 — *Вишневский А.* О Поле Валери // *Валери П.* Об искусстве. М., 1976.
- ВЫШНЕГРАДСКИЙ 2001 — Иван Вышнеградский: Пирамида жизни // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / Сост., ред. А. Бретаницкая. М., 2001.
- ДРУСКИН 1999 — *Друскин Я.* Хармс // *Хармс Д.* О явлениях и существованиях. СПб., 1999.
- ИНГАРДЕН 1962 — *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962.
- КАМЮ 1990 — *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // *Сумерки богов* / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М., 1990.
- КАРСАВИН 1991 — *Карсавин Л.* Государство и кризис // *Новый мир*. 1991. № 1.
- КОЗОВОЙ 1994 — *Козовой В.* Поэт в катастрофе. Париж; М., 1994.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1987 — *Мандельштам О.* Разговор о Данте // *Его же.* Слово и культура / Сост. и примеч. П. Нерлера. М., 1987.
- НАБОКОВ 1999 — *Набоков В.* Ада, или Эротиада. М.; Харьков, 1999.
- НИЦШЕ 1990 — *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. М., 1990.
- НИЦШЕ 1993 — *Ницше Ф.* Злая мудрость: Афоризмы и изречения. М., 1993.
- НИЦШЕ 1999 — *Ницше Ф.* Воля к власти. Посмертные афоризмы. Мн., 1999.
- РЕАЛЕ, АНТИСЕРИ 1997 — *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. СПб., 1997.
- РОЗАНОВ 1990 — *Розанов В. В.* Неузнанный феномен... // *Его же.* Сочинения. М., 1990.
- СТРАВИНСКИЙ 1973 — *Стравинский И. Ф.* О музыкальном феномене // *Его же.* Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова. М., 1973.
- СУВЧИНСКИЙ 1999 — Петр Сувчинский и его время // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 1 / Сост., ред. А. Бретаницкая. М., 1999.
- СУВЧИНСКИЙ 2001а — *Сувчинский П.* Понятие времени и Музыка // Музыкальная академия. 2001. № 1.
- СУВЧИНСКИЙ 2001б — *Сувчинский П.* О музыке Игоря Маркевича // Музыкальная академия. 2001. № 1.
- ФРЕЙД 1990 — *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии // *Сумерки богов* / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М., 1990.
- ХАЙДЕГГЕР 1993 — *Хайдеггер М.* Время и бытие // *Его же.* Статьи и выступления / Сост., пер., вступит. ст., коммент. В. В. Библихина. М., 1993. (Мыслители XX века).



ЦВЕТАЕВА 1965 — *Цветаева М. Хвала Времени // Ее же. Избранные произведения / Сост., подгот. текста и примеч. А. Эфрон и А. Саакянц. М.; Л., 1965.*

ЯВОРСКИЙ 1972 — *Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И. С. Рабинович. Т. 1. М., 1972.*

КЛИУКИНЕ, КОЗОВОЇ, МНОУКХИНЕ 1992 — *Kliukine Y., Kozovoï V., Mnoukhine L. Письма М. И. Цветаевой из архива П. П. Сувчинского // Revue des Études Slaves. T. LXIV, fasc. 2. Paris, 1992. P. 183—221.*

П. Сувчинский

## Понятие времени и Музыка (Размышления о типологии музыкального творчества)\*

*Это, скорее, способ сцепления мгновений.*

Итак, это знаменитое течение времени: о нем много говорят, но его не очень-то видят.

Жан-Поль Сартр

Среди множества видов человеческой деятельности потребность выразить себя через искусство и одаренность, с помощью которой это осуществляется, принадлежат и будут принадлежать к самым темным и самым волнующим проблемам антропологии. Вещь совершенно естественная, потому что в то время как творческая деятельность и творческая энергия человека выражаются и утверждаются в искусстве в виде самой очевидной реальности, творческий дар человеческой природы и способность творить *ex nihilo* так и останутся необъяснимыми явлениями.

Искусство и творчество как будто синонимичны, однако без креативного элемента не мыслится никакая человеческая деятельность и никакое произведение. При этом собственно творческий акт проявляется с наибольшей очевидностью и, так сказать, оправдывается в самом себе именно в произведениях искусства. К тому же творческий дар, явленный в искусстве, позволяет легче представить принцип самой структуры феномена этого человеческого дара, то есть таланта.

Талант человека следует рассматривать не как количественную концентрацию тех или иных способностей, той или иной индивидуальной склонности, но как систему данных, систему талантов, в которой элементарные дарования взаимно дополняют друг друга, помогают друг другу и проясняют друг друга ради «основного дара»:

---

\* La Notion du temps et la Musique: (Réflexions sur la typologie de la création musicale) // La revue musicale, n° 191, 1939. Mai—Juin.

своим многообразием они формируют один-единственный образ, одну-единственную силу, одну-единственную форму так называемого феномена творчества<sup>1</sup>.

Именно этот конструктивный принцип одаренности человека, принцип, который определяет одаренность как *многоэлементную систему*, может стать в области искусства методологической основой для определения *типологии творчества* или, более точно, для определения, может быть, неожиданной классификации творческих типов.

Креативные системы могут быть типологически похожими и непохожими; сравнивая их, можно устанавливать роль, которую играет присутствие или преобладание тех или иных элементов, судить об их взаимоотношениях, определивших тот или иной творческий тип. Этот вид типологического метода (он, конечно, не должен превращаться в пустую схему), который прилагается одновременно и к анализу произведений искусства, и к анализу творческих приемов, не может не привести к интересным выводам. Эти выводы прежде всего подтверждают многообразие элементов, формирующих любую творческую натуру, ее склонности и разнообразие внутреннего опыта, которыми стимулируются и создаются эти элементы.

Поскольку эти «заметки» ограничены проблемами музыки, было бы интересно остановиться прежде всего на той исключительной и неисследованной особенности музыкального дарования, какой является *опыт времени*, опыт, который существует и который всегда, так сказать, строит музыкальное произведение. Исследование творческого типа каждого крупного композитора должно учитывать три основные категории:

1. *Тема произведения*, которая связана с основным устремлением композитора, всегда своеобразным, ограниченным и определенным;

2. *Техника композиции*, которая находится во взаимозависимости с главной темой произведения, и

3. То, что можно назвать *личным музыкальным опытом* композитора.

Этот опыт, который представляет собой врожденный комплекс музыкальных интуиций и возможностей, основан прежде всего на специфически музыкальном *опыте времени — хроноса*, — по отно-

---

<sup>1</sup> Этот конструктивный принцип мог бы быть подтвержден примерами любого рода «провалов». Каким бы парадоксом это ни казалось, в провале всегда содержится нереализованный талант: ему не хватает тех дополнительных данных, без которых не может быть реализована подлинная креативная система.

шению к которому музыка как таковая играет роль не более чем функциональной реализации.

Ожидание, тревога, боль, страдание, страх, созерцание, наслаждение — все это прежде всего разные временные категории, в недрах которых протекает человеческая жизнь. Однако это разнообразие типов и модификаций *психологического времени* было бы неуловимым, если бы в основе всей сложности опыта не лежало *первичное ощущение* — часто подсознательное — *реального времени, времени онтологического*.

Особенность музыкального понятия времени состоит как раз в том, что оно рождается и протекает либо *вне* категорий психологического времени, либо *одновременно* с ними, что позволяет рассматривать музыкальный опыт как одну из наиболее чистых форм онтологического ощущения времени<sup>2</sup>.

Музыкальное искусство, которое содержит в себе наиболее адекватные возможности опыта онтологического времени, не ограничивается простым отражением этого понятия. Обычно психологический рефлекс доминирует над творческим процессом: можно даже сказать, что его отсутствие в области творчества указывает на наличие особого таланта, который в чистом виде встречается весьма редко.

Опыт времени, то есть качество временного элемента, в творчестве разных музыкантов всегда свой, но его тип по преимуществу — онтологический или психологический — всегда можно определить и, следовательно, подвести под типологическую классификацию.

В музыке существует особое отношение, нечто вроде контрапункта, между течением времени, чистой длительностью, и материальными и техническими способами, с помощью которых эта музыка выражена и записана.

Либо музыкальный материал адекватно заполняет ход времени, который, так сказать, «ведет» музыку и определяет ее временную форму, либо он покидает ход времени, сокращая, расширяя его или судорожно трансформируя свой нормальный ход.

В первом случае музыку можно назвать *хронометрической*, во втором — *хроно-аметрической*.

---

<sup>2</sup> Когда-то расхожее определение музыки как искусства, которое «уничтожает время», принадлежит к символическим выражениям, которые ничего не определяют. Человеку дано чувствовать временное начало в его разных проявлениях, при том что в жизни человека имманентно не существует «опыта не-времени».

В хронометрической музыке смысл времени находится в равновесии с музыкальным процессом; иными словами, онтологическое время развивается полностью и единообразно в музыкальной длительности. В своей первичной креативной основе хронометрическая музыка характеризуется отсутствием эмоциональной и психологической рефлексии, что позволяет ей постичь процесс онтологического времени и проникнуть в него. Эта музыка типична именно наличием равновесия, динамического порядка и нормального, постепенного развития; в области психических реакций она вызывает особое чувство «динамического покоя» и удовлетворения. Хронометрическая музыка управляет слухом и сознанием через свой музыкальный ход, который выстраивает для слушателей тот самый внутренний порядок времени, который ощущал композитор в момент, когда вдохновение рождало его произведение.

Природа хроно-аметрической музыки всегда психологическая; только с ее помощью может быть выражена психологическая рефлексия. Эта музыка есть, так сказать, вторичная нотация первичных эмоциональных импульсов, состояний и планов автора. В этой музыке центр притяжения и центр тяжести в сущности смещены. Их нельзя найти ни в *звуковом моменте*, ни в музыкальном материале, они помещены всегда впереди или позади (по большей части, впереди), порывая таким образом с нормальным ходом музыкального времени и разрушая господство «музыкального момента». Музыка либо опережает реальное время, либо остается позади, что создает между ними особую интерференцию и приводит к утомительной тяжести или нестабильности хроно-аметрической музыки. Такая музыка не может вступить в гармонию с синтетическим музыкальным слухом, музыкальная восприимчивость которого избегает любой случайной ассоциации, чтобы ощутить ее в двух разных планах — звуковом и особого рода спекулятивном.

Если пытаться определить основные свойства креативной музыкальной типологии, то «проблема времени» должна главенствовать над любой другой проблемой, поскольку она существенным образом привязана к определению первичных категорий музыки.

Как для художника пространственный опыт, принцип перспективы и прозрачности, так для музыканта основным элементом является ощущение времени, отражение универсального концепта, которым определяется сам тип и стиль творчества.

В противоположность количеству и бесконечному разнообразию человеческих дарований, *виды творчества* в искусстве крайне малочисленны из-за ограниченности видов человеческого сознания,

видов понятий «я» и «не-я» и видов координации между «я» и «не-я» — вещей, которые лежат в основе любой креативной интуиции. Произведения искусства, разные по стилю и по конструктивной манере, представляют лишь вариации идентичного креативного опыта, который их объединяет.

Проблема времени в музыке интересна именно потому, что она побуждает к особой классификации музыкальных произведений, классификации, которая стоит над стилем или формой.

Стремление к тому, чтобы поймать реальное онтологическое время, чтобы перевести его в категории художественного творчества, всегда лежит в основе музыкальной интуиции.

Античные лады и тетрахорды, которые трансформировались в григорианские невмы раннего Средневековья и которые легли в основу единого и соответствующего стиля церковной музыки, подлинные народные песни с их рефренами, которые, подобно григорианским песнопениям, не пропевают слова, но тянут гласные (как временные интонационные единицы, лишенные любой дескриптивной интенции), психологически родственны таким, на первый взгляд, не похожим на них произведениям, как полифонические замыслы Баха, задуманные всегда в соответствии с временным движением, которое как бы в них заключено, таким, как прозрачный и спонтанный хронометризм Гайдна и Моцарта, таким, как предметное и размеренное чувство самых красивых тем Верди, поражающих своей музыкальной изобретательностью, при том, что из них полностью исключены все психологические интонации. В современной музыке возобновителем и продолжателем хронометрической музыки стал Игорь Стравинский.

Для всех перечисленных здесь музыкальных феноменов характерен опыт, аналогичный музыкальному времени и конкретной интуиции внутреннего онтологического закона, который управляет музыкальным искусством.

Самая типичная и самая великая с хроно-аметрической точки зрения музыка — это музыка Вагнера. Суть психологического времени вагнерианской музыки определяется не только формой ее развития через секвенции, переходы и бесконечные хроматизмы<sup>3</sup>, но и через интонационную природу тем, всегда отягощенных психоло-

---

<sup>3</sup> Следует заметить, что через диатонику и хроматизм нельзя определить, что такое временной опыт: хроматическая музыка может быть хронометрической, так же как диатоническая музыка может не совпадать с ходом реального времени.

гизмом, который нередко лишает их элемента имманентной музыкальной реальности.

Равным образом характерен избранный Вагнером принцип лейтмотивного развития, который исключает постепенное, нормальное и спонтанное развитие музыкального времени. Каждый лейтмотив уже имеет свой эквивалент во времени, которое неустанно повторяется с каждым его возвращением, что создает чисто механические комбинации состояний, понятых и почувствованных слушателями заранее. Представляется, что Вагнер выбрал эту форму музыкального письма именно потому, что признавал в себе самом отсутствие живого опыта динамики и подлинной музыкальной длительности.

Действительно, трудно было бы найти другой столь яркий пример хроно-аметрической музыки. Конечно, и в произведениях других музыкантов можно, как и у Вагнера, увидеть удаление и даже забвение временных концептов, но не в столь категорической форме; это удаление может иметь и другие источники.

Любопытно было бы в связи с этим обратиться к последовательному анализу произведений Бетховена и Шопена. Вопреки глубоко-му и осознанному чувству времени (особенно в последних квартетах и первых симфониях, например, в си-бемольмажорной Четвертой), многие построения Бетховена, из-за его врожденной склонности к формальным и схематичным музыкальным конструкциям, многие, повторяем, его построения решаются за пределами временного процесса и фиксируются музыкальным восприятием только как последовательности и противопоставления абстрактных музыкальных конструкций. Музыка Бетховена, которая очень часто не содержит в себе полноту времени, к тому же и не психологична, поскольку ее пафос и психологическая эмоциональность определяются не столько видом или качеством тематизма и замыслов, сколько динамическим способом их развития. Кажется, что конструкции Бетховена разворачиваются вне времени; они музыкально имманентны, хотя и лишены специфического качества временной длительности, то есть того, что составляет музыкальную сущность таких композиторов, как Гайдн и Моцарт, и это очевидно, тем более, что когда речь идет о раннем Бетховене, у него обнаруживаются глубокие схождения с Гайдном и Моцартом.

Что же касается Шопена, то его пример интересен с другой точки зрения: музыкальная ткань Шопена и его техника, взятые в отдельности, могут считаться примерами формальной и схематичной музыки. Иными словами, психологическое чувство Шопена требовало бы для своего воплощения совершенно иные формы и возможности.

Откуда возникает особая адаптация формальных схем шопеновского письма, часто неточных и неустойчивых, к требованиям эмоциональности, которой наполнена его музыка? Это вытекает из неровности стиля, где формальный схематизм, полностью лишенный музыкальной длительности, чередуется с эмоциональными пассажами, которые всегда влияют на нормальную протяженность их развития. Особая «пульсация» музыки Шопена может, среди прочего, быть выявлена на уровне модуляций, которые, вместе с другими элементами музыкальной конструкции, определяют временной ход музыки и, в свою очередь, им определяются<sup>4</sup>.

Говоря о проблемах современной музыки, нельзя не вернуться к вагнерианству, поскольку эти проблемы находятся с ним в постоянной диалектической связи. Несмотря на постепенность установления вагнеровских концепций, которые можно усмотреть и у его предшественников, и у его современников (Мейербер, Берлиоз, Лист), и медленность продвижения самого Вагнера, их мощь, их убеждающая сила как бы оглушили музыку и ограничили ее онтологический опыт. Музыкальное искусство, которое есть искусство подобия, онтологического познания времени и звуковых спекуляций, было трансформировано Вагнером в систему музыкальных транскрипций, синхронизации абстрактных понятий и эмоциональных рефлексий, природа которых чужда музыке.

Было весьма нелегко вернуть музыке принадлежащий ей имманентно элемент реального времени и восстановить власть забытых законов музыкальной длительности и протяженности, поскольку вагнерианские принципы оказались в высшей степени приспособляемыми и легко объединялись с самыми разными музыкальными феноменами, усваиваясь такими разными композиторами, как Сезар Франк, Римский-Корсаков, Пуччини, Венсан д'Энди, не говоря уже о прямых эпигонах «вагнерианства».

К неудовольствию Ницше, первой антитезой Вагнеру стал не Бизе, а Дебюсси<sup>5</sup>. Музыкальная ткань Дебюсси, эстетически противо-

---

<sup>4</sup> Значение протяженности-длительности есть в музыке Шумана. Его лиризм, всегда одинаковой интенсивности, развивается гармонично и без промежуточных каденций, создавая поразительное равновесие между музыкальными приемами и музыкальным содержанием.

Та же гармония есть и у Брамса, хотя эквивалентность времени и музыки у него определены не характером лиризма, а видом его музыкальных спекуляций: развития у Брамса, наподобие некоторых развитий у Бетховена, целиком решаются во времени.

<sup>5</sup> Случай Мусоргского, чье психологическое восприятие соответствует музыкальной интуиции и образует вместе с ней единое целое, — особый



положная всем концепциям Вагнера, обладала свойством поразительной *проводимости времени*, которое для музыки представляет то же, что *прозрачность* для живописи, и благодаря которому его музыка после ложной долготы музыки Вагнера поражала своей живой и реальной длительностью. Но Дебюсси не хотел, а может быть, и не мог победить своей врожденной склонности к «музыкальным состояниям», которые часто оказывались статичными. Музыкальная «статика» Дебюсси коренится в имманентной музыкальности, его «музыкальные состояния» образуют, так сказать, трансформацию музыкальных моментов в длительность, и, однако, из-за отсутствия живого динамизма, Дебюсси не смог вернуть музыке ее синтетический смысл, полноту сил и возможностей; сделал это Игорь Стравинский.

За два десятилетия своей музыкальной жизни Стравинский вернул музыке законы композиции и ее имманентный опыт. Это внутреннее и формальное восстановление законов и порядка в музыкальном искусстве совершалось постепенно и, возможно, было начато Стравинским почти бессознательно.

Зависящий исторически, с одной стороны, от того, что когда-то называли французским модернизмом, с другой — от русской школы Римского-Корсакова, Стравинский должен был пройти через мучительное испытание саморазвития — как для того, чтобы справиться с конкретной музыкальной тканью, так и для того, чтобы усвоить подлинную абстрактную музыкальную спекуляцию, чтобы быть в силах, разорвав со своими непосредственными предшественниками, открыть собственную музыкальную интуицию и «музыкальную идею», которые у него быстро трансформировались в творческую декларацию всего его музыкального существования.

Эта декларация, подтвержденная всеми его произведениями, начиная с «Петрушки» и кончая недавним Концертом, прежде всего устанавливает принцип музыкальной хронометрии. Творчество Стравинского благодаря его чувству музыкального времени, благодаря приемам, с помощью которых развивается и течет его музыка, принадлежит классической традиции, той «великой» музыке, в которой время и музыкальный процесс взаимоопределены и ведут происхождение из сферы не психологической рефлексии, но онтологического опыта. Итак, восстановив эту традицию, Стравинский показал всю ее жизненность и доказал, что она способна к полному внутреннему обновлению, которое затрагивает не только музыкаль-

---

феномен, требующий специального музыкального и психологического анализа.

ную ткань, но равным образом манеру и технику композиции. В произведениях Стравинского открылся редкий для искусства синтез, синтез огромной реформаторской силы и острого чувства традиции и консерватизма.

Первое, что поражает при анализе творчества Стравинского, это присущее ему желание перевести любую музыкальную тему, любой стиль или любую форму в совершенно особую и аутентичную систему восприятия и самоадаптации. Эта конструктивная концепция Стравинского, типичная для него, и является указателем, характерным для его творчества в той же степени, как, например, для Баха его манера выражения и полифонические темы, для Бетховена симфоническое развитие, для Верди мелодизм.

Многообразие стиля Стравинского, периодичность его творческого опыта, выражающаяся в циклах, на первый взгляд, противоречивых, свободное обращение с чужими темами и приемами — все это находится в диалектической связи с единством его музыкального принципа, принципа, который собирает и «восстанавливает» любое музыкальное сродство. Этот принцип у Стравинского приводит к единой системе универсальных концепций и суждений, системе, законы которой даны, а не выдуманы; однако эта «система необходимостей» Стравинского не вызывает чувства сопротивления и, напротив, приводит к добровольному подчинению, которое в свою очередь обуславливает углубленное открытие законов и условий бытия.

И прежде всего речь идет о законе необходимости времени. Время — данность, и оно непреодолимо. Процесс его развития нельзя исказить ни психологическими устремлениями, ни иллюзией его кажущейся пустоты или слепого могущества. Но время может быть организовано, передано через бесконечные виды и свойства — протяженности, длительности, протекания — всего, что составляет онтологический смысл музыкального искусства. Какой бы сложной ни была метрическая структура музыки Стравинского, она всегда является «проводником времени»; ход времени определяет ее изнутри, и, исполняя этот ход, она никогда его не покидает и не нарушает правила движения. Этим обнаруживается подлинное типологическое сродство Стравинского с классическими образцами музыки XVIII века<sup>6</sup>. Стравинский сближается с этими образцами по сходст-

---

<sup>6</sup> Не надо думать, что вся музыка XVIII века характеризовалась классическим понятием времени, о котором здесь говорится. Как раз в эту эпоху было создано большое количество искусственных манер и формул и написано много пустой и посредственной музыки (так сказать, «изящной»). Интересно наблюдать, как большие музыканты этого времени оживляли фор-

ву своей внутренней концепции и музыкального опыта. По этим же причинам, оторвавшись от своего учителя Римского-Корсакова с его ничего не выражающей и ни на что не опирающейся музыкой, Стравинский в русской музыке отдает предпочтение Глинке и Чайковскому<sup>7</sup>.

В области музыкальной культуры, то есть музыкальной проблематики, Стравинский использует свою музыку для постановки и решения большого числа проблем. Может быть, самая важная из них — проблема «границ музыки». Эти границы представляются обществу — и музыкантам, и слушателям — смутно «безграничными». Опыт же Стравинского свидетельствует об обратном. В музыке «не все позволено», напротив, многое запрещено (конечно, не в смысле академических запретов), в опыте духовной жизни есть вещи, которые не могут и не должны быть переложены или «выражены» музыкой<sup>8</sup>. Музыка имеет свои темы, свое призвание и опыт, столь же творческий, сколь и «аудитивный». Этот последний может быть определен лишь частично, как «ре-чувствование» музыки; в сущности, он должен быть основан на слушании онтологической реальности музыкального процесса — то есть на музыкальном времени<sup>9</sup>.

---

мы и условности стиля, вкладывая в них и личный опыт, и живую технику творчества.

<sup>7</sup> Насколько понятна склонность Стравинского к объективному лиризму и чисто моцартианскому богатству Глинки, с дивным «присвоением» его музыки, настолько парадоксальным может, на первый взгляд, показаться его почтение к Чайковскому. Психологизм Чайковского не был творческим методом; пафос у него был естественным качеством его человеческого опыта и музыкального дарования. Он также никогда не менял конструктивных основ своей музыки. Музыкальное искусство Чайковского, как оно есть, всегда основывается на чисто музыкальных концепциях, а его музыка, в противовес патетической напряженности, всегда гармонично развивается во времени и всегда наполнена подлинной музыкальной длительностью.

<sup>8</sup> Это, например, завело музыку Скрябина в трагический тупик, в музыку, отягощенную болезненной, вредной метафизикой и одновременно немощной наивностью. Не имея динамизма Вагнера и лишенный богатой художественной субстанции, которая всегда спасала Листа и Шопена, Скрябин буквально утопил свою музыку в собственной конвульсивной эмоциональности. Это подчинение музыки чуждой ей сфере привело Скрябина к деформации музыкального сознания и к достойному сожаления конфликту между музыкой и собственными концепциями, претендующими на созерцательную философию.

<sup>9</sup> Музыкальное восприятие времени исполнителя находится, так сказать, на полпути между временным восприятием «творца» и «слушателя». Ис-

Тем, кто упрекает Стравинского в отсутствии эмоционального начала, можно сказать лишь одно: они должны *слушать* музыку таким ухом, которое воспринимает ее не только как «звучности», но музыку «во времени». Это означает, перифразируя Вагнера, что можно «слышать время». Словом, это то восприятие, которое дает самую высокую музыкальную радость, радость, возможность которой содержится в «самой высокой» музыке, радость, которая составляет самое надежное ее свойство, самую драгоценную особенность. Только эта музыка может стать мостом, связывающим нас с бытием, в котором мы живем, но которое в то же время не является нами.

*Перевод с французского Т. В. Цивьян*

---

тинный дар исполнителя, дар восстановления, так же как чувство подлинного контакта с публикой, часто обусловлены первичным и совершенно особым сознанием развития музыки во времени, что характеризует большого и подлинного художника.

*И. Г. Вишневецкий*

## **Из эстетики и практики музыкального евразийства**

### **1. Введение**

#### **а) Евразийство с точки зрения истории музыки**

Проекция евразийского мировоззрения в область музыкальной эстетики и творчества, а также то, насколько проекция эта повлияла на дебаты о путях развития западной музыки в 1920—1930-е годы, еще ждет всестороннего исследования. Такая тема претендует на книгу, не меньше. Цель настоящей публикации — предоставить на суд читателей конспект основных глав задуманной монографии.

Как мы теперь знаем, с евразийскими идеями были знакомы и в большей или меньшей степени симпатизировали им оказавшиеся за рубежом русские композиторы Игорь Стравинский (1882—1971)<sup>1</sup>, Сергей Прокофьев (1891—1953)<sup>2</sup>, Владимир Дукельский (1903—1969)<sup>3</sup>, Александр Черепнин (1899—1977)<sup>4</sup>; черты, близкие евразийскому мироощущению, можно обнаружить у юного Игоря Маркевича (1912—1983)<sup>5</sup>, лишь в 1940-е гг. переключившегося с сочинения музыки на дирижирование. Список этот впечатляет. Благодаря активности названных оказавшихся вне пределов России / СССР композиторов (Сергей Прокофьев возвратился в 1936 г. в СССР)

---

<sup>1</sup> Подробнее см. в работах Ричарда Тарускина: TARUSKIN 1996: 1226—1236; 1997: 389—467.

<sup>2</sup> О знакомстве Прокофьева с ранним евразийским сборником «На путях» и его реакции на это издание см. письмо Прокофьева Сувчинскому от 11 июля 1922 г. в: СУВЧИНСКИЙ 1999: 72—73.

<sup>3</sup> Участие Дукельского в евразийском проекте будет подробно рассмотрено в настоящей работе.

<sup>4</sup> Как убедительно свидетельствует Л. З. Корабельникова, не будучи связан с евразийством организационно, Черепнин сознавал себя композитором «евразийским». См. подробнее: КОРАБЕЛЬНИКОВА 1999: 202—206.

<sup>5</sup> Хотя бы в идее религиозной революции, как она выражена в тексте и партитуре «Псалма» (1933).

комплекс эстетических идей, которые я буду увязывать ниже с евразийством, получил распространение в среде французских, американских и т. д. музыкантов и уже вне всякой связи с евразийским течением стал предметом оживленного и заинтересованного внимания современников.

Чем же объяснить успех евразийства именно среди композиторов, а не, скажем, среди оказавшихся за пределами отечества русских художников? Ответ прост: Петр Петрович Сувчинский (1892—1985) и Артур Сергеевич Лурье (1891—1966), входившие в первую десятку активистов евразийского движения, были и активными музыкальными деятелями. Сувчинский проявил себя в 1910-е годы в России как издатель журналов «Музыкальный современник» и «Мелос», а после, в эмиграции, — как заинтересованный советчик Дягилева, Прокофьева и Стравинского, автор запомнившихся многим статей в «La revue musicale»<sup>6</sup> и основного текста одной из гарвардских лекций Стравинского (1939)<sup>7</sup>, легкой, в свою очередь, в основу части текста книги Стравинского «Музыкальная поэтика»<sup>8</sup>. Лурье в музыкальном смысле проявил себя как оригинальный композитор и ближайшее доверенное лицо Стравинского в 1929—1939 гг., а также как недюжинный теоретик и организатор. До октября 1917 г. Лурье был близок футуристам, а после возглавил Музыкальный отдел (МУЗО) Наркомпроса. Однако, оказавшись в начале 1920-х годов в Берлине, он предпочел задержаться в Западной Европе, сделавшись невозвращенцем. Два левоевразийские издания — парижские сборники «Версты» (1926—1928) и выходившая в Кламаре, под Парижем, еженедельная газета «Евразия» (1928—1929), оба издававшиеся при редакторском участии Сувчинского (а «Евразия» еще и при редакторском участии Лурье), — были заполнены интереснейшими статьями на музыкальные темы, принадлежавшими перу как самого

---

<sup>6</sup> SOUVTCHINSKY 1932; 1939.

<sup>7</sup> Русский оригинал написанного Сувчинским текста опубликован в: сувчинский 1999: 276—283.

<sup>8</sup> Как теперь документально подтверждено, Стравинскому принадлежит лишь общий план лекций: сам текст был написан музыковедом Роланом-Манюэлем, ответственным за французский язык и стиль изложения, при активном участии композитора и Петра Сувчинского, ответственного, в свою очередь, за концептуальную часть «Музыкальной поэтики». Сувчинскому принадлежит не только анализ советской музыки 1920—1930-х в пятой лекции, но и концепция «музыкального феномена». Подробнее см. САВЕНКО 1999: 273—275. Лекции Стравинского впервые были опубликованы в виде книги: STRAVINSKY 1942.

Артура Лурье, так и другого жившего тогда в Западной Европе русского композитора Владимира Дукельского. Кроме того, и Сувчинский и Лурье публиковались в 1920—1930-е в немецко-, франко-, англоязычной, а Лурье еще и в русской эмигрантской прессе (Сувчинский последней избегал). Парижские же премьеры сочинений Лурье давали современникам представление о том, какой могла быть музыка, максимально соответствующая «евразийскому мировидению». Не следует сбрасывать со счетов и близкой дружбы Лурье, католика по вероисповеданию, с ведущим философом-неотомистом Жаком Маритеном<sup>9</sup>, защитником идеи «порядка» в эстетике и философии, гармонизовавшей с эстетико-политическими взглядами самого Лурье<sup>10</sup>, и, конечно, все расширявшихся контактов другого евразийца, Сувчинского, с западноевропейскими музыкантами и его все возрастающей роли в их среде как уникального арбитра в вопросах эстетических, да и не только в них. Музыка рассматривалась Сувчинским и Лурье как поле приложения определенных историко-политических концепций, как средство их пропаганды, но ближайшим объектом пропаганды были, конечно, не западные европейцы, а русские экспатрианты. Сувчинский стремился приобщить к близкой евразийцам проблематике Прокофьева (не слишком удачно)<sup>11</sup>; и Сувчинский и Лурье были близки со Стравинским, который сам пришел к протоевразийским идеям еще в середине 1910-х годов<sup>12</sup>, а также с юным Дукельским, вскоре, в 1929 г., уехавшим в Северную Америку и для дальнейшей пропаганды евразийских идей более недостижимым, но зато создавшим в Новом Свете очень близкую духу евразийства ораторию «Конец Санкт-Петербурга» (1931—1937)<sup>13</sup>. Дукельский в свою очередь был очень дру-

<sup>9</sup> После вторичной эмиграции из оккупированной нацистами Франции в США материально стесненный Лурье прожил последние десятилетия своей жизни в доме Жака Маритена в Принстоне.

<sup>10</sup> Вот что, к примеру, утверждал Маритен в работе «Религия и культура» (1930—1933): «Понятие порядка касается понятия единства, то есть принадлежит к области трансцендентального, и допускает самые разные планы и степени реализации». Сходные идеи французский философ высказывал и ранее (цит. по: МАРИТЕН 1999: 71).

<sup>11</sup> Прокофьев хотя и отнесся к идеям Сувчинского с серьезностью, реагировал на учительский тон евразийских публикаций с изрядной долей иронии. См. упомянутое в примеч. 2 письмо к Сувчинскому.

<sup>12</sup> См. подробнее у Тарускина: TARUSKIN 1997: 411—414.

<sup>13</sup> Премьера «Конца Санкт-Петербурга» состоялась в Нью-Йорке 12 января 1938 г.; партитура хранится в собрании Музыкального отдела Библиотеки Конгресса США.

жен с Прокофьевым и — через «Конец Санкт-Петербурга», с партитурой которого последний был знаком и даже заинтересовал ею Мясковского<sup>14</sup>, — повлиял на две экспериментальные советские кантаты Прокофьева, «К двадцатилетию Октября» (1936—1937) и «Здравица Сталину» (1939).

Я постараюсь продемонстрировать, как композиторство, писание музыкально-эстетических работ и философско-эстетические размышления на музыкальные темы становились формой политической деятельности, а также каковы оказались результаты предложенного зарубежными русскими музыкантами сплава эстетики и политики. Может быть, учитывая использование ряда идей евразийства разными по ориентации политическими силами внутри современной России, данный анализ мог бы послужить уроком на будущее: если, конечно, мы допускаем, что кто-либо когда-либо учится на опыте других.

### **б) Предыстория «евразийского подхода»: профессионализация русской музыки и ее издержки**

Следует начать с кризиса музыкального национализма. Мечта о согласии разума нации (интеллигенции) с ее телом, двигавшая, начиная со второй половины XIX века, огромным числом русских философов, писателей, политиков и музыкантов, породила, среди прочего, и успешную русскую композиторскую школу.

Школа эта была озабочена созданием музыки, ни в чем не уступающей, скажем, Вагнеру (желание Римского-Корсакова), не говоря уже о французских образцах, которые надлежало превзойти, что и произошло в конце концов. В XX веке Дебюсси, Равель и «Группа шести» многому учились у своих восточных коллег.

Однако к началу XX в. популистское мышление целостного, органицистского толка как в русской философии и политике, так и в искусстве, в том числе искусстве музыкальном, превратилось в рутину, лишь по недоразумению ассоциировавшуюся с чем-то «передовым». Такой, к примеру, много обещавший композитор, как А. К. Глазунов (1865—1936) — несмотря на отдельные крупные удачи — в целом являл к 1910-м годам образцового академика, продолжавшего производить многочисленные балеты, симфонии и концерты с единственной целью поддержать статус-кво того, что еще понималось под «национальной школой», но на деле уже исчерпало свой эстетический резерв.

---

<sup>14</sup> Свидетельство чего см. в письме Дукельскому от 14 января 1938 г. из Парижа: «Мясковский смотрел партитуру и хвалил» (VDC, Box 118).



Собственно говоря, изменения, произошедшие в восприятии русским образованным обществом музыки с 1860-х гг. — времени, когда были сформулированы цели и задачи национального музыкального строительства, — по 1910-е, оказались столь велики, что жизни одного человека на осознание этих изменений не хватало, даже если это и был такой высокоодаренный композитор и педагог, как Глазунов. Ведь в начале 1860-х гг. профессиональная музыка занимала достаточно маргинальное положение в обществе, а в культуре в целом уступала по значимости живописи, литературе и даже естественным наукам. Иными словами, мало что предвещало резкую перемену в отношении к музыкальному искусству. Но благодаря созданию, начиная с 1862 г., консерваторий в крупнейших городах, а также просветительской деятельности руководимого поначалу «музыкальным немцем» Антоном Рубинштейном (1829—1894) Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и успеху выдвинутой националистически настроенными композиторами эстетической программы, за какие-нибудь сорок лет, т. е. на памяти всего двух поколений, была сформирована оригинальная композиторская и исполнительская школа, и дальнейшее развитие русской музыки оказалось возможным в двух направлениях: *во-первых*, в сторону интенсивного освоения очерченного «национального звукового пространства», *во-вторых*, в сторону экстенсивного его расширения. Естественно, путь освоения только что осознанного как своего виделся наиболее разумным, экономичным. Кроме того, стала появляться широкая, хотя еще и не массовая, аудитория, интересовавшаяся именно тем, что тогда понималось под русским национальным направлением в музыке. Подробнее о росте популярности концертов русской музыки нужно говорить с цифрами в руках, и мы когда-нибудь обратимся к статистике. Пока же набросаем главные детали новой картины.

Уже в 1900-е гг. посещение концертов образованными классами, а также обучение детей основам исполнительства (без необходимости продолжать серьезную музыкальную карьеру в дальнейшем) стало явлением столь же привычным, сколь привычным и необходимым для детей из определенных семей — изначально дворянских, но с ростом интеллигенции все менее и менее сословно замкнутых — было обучение в высших учебных заведениях и знание языков. Я не случайно касаюсь социологии явления. Успех был обусловлен как деятельностью самих музыкантов, так и ответом на нее общества. Изменение статуса музыки поддерживалось также успешным оформлением единого выразительного языка «русской школы»,

который к 1900-м годам осуществил себя как язык позднеромантический. Композиторы и исполнители оказывались, с одной стороны, конденсирующими эмоции и чаянья «мыслящих людей», что сближало их с ролью писателей и критиков в тогдашней русской литературе, обеспечивая успех таких по видимости разных композиторов, как Чайковский и Рахманинов; с другой же стороны, им исподволь уготовливалась роль жрецов и даже «сверхчеловеков», что обусловило успешный дебют целой плеяды исполнителей-виртуозов, учеников русских консерваторий, разъехавшихся вскоре по всему свету, а также сенсационно-кратковременную популярность Скрябина. Сочетание общественной значимости и «жреческого», «жертвенного» характера деланья настоящей музыки стало, в конце концов, восприниматься как нечто специфически русское. Запомним это убеждение тогдашней аудитории.

Описанная парадигма не умерла и в советскую эпоху, сохранившись как минимум до начала 1990-х. Значимость этой парадигмы для русских слушателей позволила Артуру Лурье именовать Шостаковича — основываясь на критериях его успеха — «Чайковским» своего времени<sup>15</sup>. Теми же причинами был, думается, обусловлен в 1970—1990-е годы высокий культурный статус Альфреда Шнитке. Точности ради заметим, что почти ничего специфически русского — хорошо ли, плохо ли — в подобном взгляде на музыканта нет, и ближайшую параллель ему находим в традиции австро-немецкой, откуда это понимание и было заимствовано русскими наряду с ключевыми для зрелой русской композиторской традиции жанрами: симфонией, инструментальным концертом, сонатой, отчасти романсом и оперой (в последних двух случаях сказались на раннем этапе итальянские влияния). Да и сама система образования в стране была выстроена по немецкому образцу. Россия, в сущности, шла к тотальной профессионализации (и массовизации) музыкального исполнительства, которую в 1930 г. с изумлением наблюдал в Германии композитор Николай Набоков (1903—1978), активный участник т. н. «парижской группы» русских композиторов. Упомянем тех, кто принадлежал к этому интересному нам «западному» (но отнюдь не западническому!) крылу русских композиторов, наиболее активному в 1920—1930-е годы и объединявшему почти всех, кто по причинам эстетическим и политическим — причем эстетика, как правило, и равнялась для них политике — оказался в Западной Европе. Помимо самого Набокова, к парижской группе русских композиторов могут

<sup>15</sup> «Шостакович это почти Чайковский, на советский лад» (ЛУРЬЕ 1943: 372).

быть причислены Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Артур Лурье, Владимир Дукельский, Игорь Маркевич, Александр Черепнин, Иван Вышнеградский, Николай Обухов и живший в 1920-е и в начале 1930-х гг. в основном в Германии Николай Лопатников. Три уехавших на Запад «корифея» русской предреволюционной музыки — Александр Глазунов, Николай Метнер и Сергей Рахманинов — держались от парижан в стороне.

Возвратимся к впечатлениям Николая Набокова. Вот обширная выдержка из его очерков музыкальной жизни Веймарской республики, опубликованных в парижских сборниках «Числа». Очерки эти написаны по свежим впечатлениям от поездки к жившему в Берлине двоюродному брату, писателю Владимиру Набокову-Сирину.

(...) На новые постановки в каком-нибудь Веймаре тратится больше денег, чем в год в парижской опере.

И в каждом городе сидит по дирижеру, иногда замечательному — всемирно знаменитому, иногда просто хорошему капельмейстеру, но всегда опытному технику оркестра, знающему свое дело, ремесленнику. У дирижера серия симфонических концертов. (...)

Кроме того: — дети в школах поют, поют в два голоса, чинно и скучновато девушки по субботам на улицах, поют в Bierfest'ах студенты, административные власти маленького городка, пожарные, полиция, рабочие и крестьяне. Поют по-школьному, в два голоса, фальшивя и часто с такими нюансами, от которых страшно становится, но всегда с увлечением, серьезно относясь к делу, следя по нотам за песней и стараясь петь чисто. (...)

Музыка для немца есть насущная потребность, без которой он не может жить. (...) Он ею питаем, она для него необходимое условие жизни, как необходимы ему еда, сон, пиво, модернизация домов и квартир, сигара, семья, книги, работа, мечты — т. е. все, чем заполняется существование среднего немца. Звучит все это очень некрасиво, но как это хорошо! (...) Говоря экономически: на все это производство есть массовый потребитель. Постоянный обмен между потребителем и производством и рождает ту высокую, первокачественную немецкую музыкальную культуру, равной которой не существует ни в какой другой стране<sup>16</sup>.

Мнение Николая Набокова характерно, потому что оно фокусирует в себе крайнюю заинтересованность, косвенную попытку мерить

<sup>16</sup> НАБОКОВ 1930—1931, IV: 200—201.

родным аршином (*а как было бы у нас в России? наверное, без подобного усердия...*) и критику буржуазного массового общества слева. Далее в очерках Набоков называет композитора — для массового общества лишь производителя востребованного товара — «крепостным поставщиком»<sup>17</sup>. Подобные высказывания в устах композитора, после Второй мировой войны ведавшего музыкальной реконструкцией в американской зоне оккупации Германии и во многом способствовавшего изменению художественного климата оккупированной страны, а в конце жизни именовавшего себя «демократическим социалистом» и входившего в левую администрацию западноберлинского мэра Вилли Брандта в качестве советника по культуре, очень не случайны. Пафос очерков Николая Набокова во многом определяется требованием «справедливого распределения музыкального продукта» среди масс — очевидно, уже тогда противоположного и превращению его в капиталистический товар, и жреческой мумификации в качестве «академической», «национальной» и пр. ценности, — а также стремлением преодолеть гегемонию просвещенного цивилизаторства над «варварским», т. е. идущим не от знания и мастерства, но от «внутренних импульсов», эмоциональным отношением к культуре и ее формам. Отличие же России 1910—1920-х от наблюдаемой Николаем Набоковым Веймарской Германии — чисто хронологическое: у последней за плечами было как минимум два столетия непрерывной профессионализации и движения профессионального музицирования в массы. Что и позволило нацистскому музыковедению в 1930-е объявить музыку «самым немецким из искусств»<sup>18</sup>. У русской музыки — при стремительной тотальной профессионализации и повторении немецкой модели — тоже были все потенции стать «самым национальным» из искусств, тем более что, как и Германия, Россия стояла на пороге превращения в массовое общество. И так бы и произошло, *не возникни мощной реакции против* стремительного подавления профессиональным музицированием некультуренной, идущей от умения эмоционально, а не только интеллектуально, по рациональному «академическому» стандарту, брать сам предмет музыки, — реакции эксцентрической по отношению к цивилизаторскому национализму, сознательно «провинциальной», «периферийной» и, конечно же, «варварской». Эта реакция была наиболее ярко представлена у Стравинского периода от «Весны священной» до «Свадебки», у Прокофьева в 1910-е, 1920-е и да-

<sup>17</sup> НАБОКОВ 1930—1931, V: 215.

<sup>18</sup> О чем см. книгу Памелы М. Поттер: POTTER 1998.

же в 1930-е годы, а также у нескольких русских композиторов, чье зрелое творчество протекало за пределами страны и осталось в ту пору невостребованным прозападно настроенными музыкальными кругами внутри России. Я имею в виду в первую очередь Артура Лурье конца 1920-х и 1930-х гг. и Владимира Дукельского в 1930-е гг. Отчасти примыкают к этой тенденции юный Игорь Маркевич и ранний Александр Черепнин. Крайне независимая по своим целям и задачам от западных коллег, но географически «западная группа» русских композиторов отвергала заимствованный у австро-германской профессиональной музыкальной традиции стандарт национального, часто идентичный конвертируемому в массово употребляемое. Как не без гордости говорил в начале 1930-х Лурье,

благодаря Стравинскому, новая русская музыка на Западе вышла на международную арену. Она не утратила при этом национального характера, но отличительной особенностью нашей западной композиторской группы является то, что в ней ликвидированы те установки на «экзотику», которые считались прежде необходимой принадлежностью русского стиля, как кавиар, водка и балалайка. (...) После Стравинского, молодые на Западе уже как бы по традиции идут за ним по пути разрешения общих проблем, а не специфически национальных<sup>19</sup>.

«Разрешение общих проблем» было по сути своей бунтом против городской «культурной колонизации», цивилизаторского подчинения исторически сложившегося, низового, если хотите, гармонического, ритмического и мелодического языка территорий, ассоциировавшихся в начале XX в. с «периферийной Россией», — ее прозападным культурным центрам. Отклик критика «Sunday Times» Эрнста Ньюмана на лондонскую премьеру «Свадебки» Стравинского: «(...) Музыкальная Европа более чем чуть-чуть устала от мужика с его плохо пропеченным мозгом (...) Вся партитура на деле есть продукт музыкального атавизма ((...) musical Europe is already more than a little tired of the *moujik* and his half-baked brain (...) The whole score is, indeed, a piece of musical atavism)»<sup>20</sup> — как нельзя точно описывает существо конфликта. «Музыкальная Европа» — это, конечно, подлинное мерило рационального и цивилизованного, которому противостоит «плохо пропеченное» *низовое* (в системе координат

<sup>19</sup> ЛУРЬЕ 1933: 228.

<sup>20</sup> MACDONALD 1975: 329.

цивилизаторов) культурное сознание географических окраин, которое еще надлежит хорошенько пропечь. Великий лингвист и один из будущих идеологов евразийства кн. Н. С. Трубецкой (сын знаменитого философа-идеалиста) в книге «Европа и человечество» (1920) — первом манифесте нарождающегося евразийского движения — прямолинейно и резко говорил о культурном империализме современных ему западных европейцев. Утверждаемая ими повсеместно европейская (т. е. западная) культура, по мнению Трубецкого, «не есть нечто абсолютное, не есть культура всего человечества, а лишь создание ограниченной и определенной этнической и этнографической группы народов, имевших общую историю»<sup>21</sup>. Но «триумфальное шествие „цивилизации“ должно будет прекратиться: одни романогерманцы без поддержки уже европеизированных народов будут не в силах продолжать дело духовного порабощения человечества»<sup>22</sup>. Кажется вполне символическим, что из всех помянутых Ньюманом в негативной рецензии участников лондонской премьеры — во время которой партии четырех роялей исполняли французы Орик и Пуленк, итальянец Риети и русский Дукельский — именно юному Дукельскому выпала по взаимному жребию честь вывести зарвавшегося цивилизатора за (довольно длинный) нос из театра, где шли представления «Свадебки». Критик бежал, не дожидаясь публичного позора<sup>23</sup>.

### в) Скрябин и конец академического национализма

Первым, кто выступил против академического национализма (т. е. буржуазного цивилизаторства), был в глазах многих русских музыкантов Скрябин. Характерными чертами, определившими «точно с луны упавшее» Скрябина, были, во-первых, ничем не сдерживаемый культ независимого, индивидуалистического «я», отличный от центральной для тогдашней русской традиции веры в единство художественного ума и народного тела; во-вторых, оценка собственной музыкальной деятельности как поступательного приближения к акту мистериального, космического развоплощения этого творческого, индивидуалистического «(сверх-)я», намеченного к

<sup>21</sup> ТРУБЕЦКОЙ 1920: 79 (переиздано в: ТРУБЕЦКОЙ 1995).

<sup>22</sup> ТРУБЕЦКОЙ 1920: 82.

<sup>23</sup> Идея своеобразного наказания Эрнста Ньюмана принадлежала Дягилеву, который сказал четырем молодым композиторам: «Своей подлой рецензией он оскорбил Россию, Игоря Стравинского, меня и вас, моих сотрудников». См. подробнее: DUKE VERNON 1955: 185—186.

свершению где-то в географическом сердце Евразии, в столь любимых русскими теософами (а Скрябин был увлеченным теософом) горах Индии или Тибета, т. е. упор на революцию в сознании одного и многих соучастников грядущего действия, в-третьих, вынос себя самого — москвича по рождению — за географические скобки тогдашнего русского пространства: жизнь в Швейцарии, Англии, поездки в США... Между тем «Скрябин не упал с луны на русскую музыку, как это казалось и до сих пор еще кажется многим», — писал в 1944 году Артур Лурье, сам в прошлом «скрябинист»:

Он был субстанционально связан с русской музыкой, с ее традицией и уж, конечно, он был проявлением русского духа. (...) Для Скрябина, так же как и для Мусоргского, музыка была не самоцелью, а только средством общения с людьми, осуществления — для Мусоргского — идей внемузыкальных; — для Скрябина — сверхмузыкальных<sup>24</sup>.

Восприятие «феномена Скрябина» тогдашним русским обществом точнее всего было бы называть «скрябиноманией»: чрезвычайно велико количество посвященных ему статей, выступлений, книг, тогдашних исполнений его произведений и т. п. Интересное само по себе, оно не может быть здесь рассмотрено из-за ограниченных объемов исследования, но отметим то, что в той или иной мере Скрябиным были задеты все те, о ком пойдет речь в нашем очерке, посвященном краткой истории «музыкального евразийства».

### г) Основные действующие лица.

#### Влияние на них Скрябина и футуристов

Музыкальное лицо русского евразийства определялось пятью именами.

Во-первых, это композитор и теоретик Артур Сергеевич Лурье (1891—1966), известный также как Артур-Винцент-Перси-Биши-Хосе-Мария Лурье<sup>25</sup>, чье настоящее имя, тем не менее, было Наум Израйлевич Лурья, а родился он не в Санкт-Петербурге, как указано во многих справочниках, а в украинском местечке с дивным названием Пропойск<sup>26</sup>. Запомним место рождения. «Соблазнение» Лурье

<sup>24</sup> Лурье 1944: 269—270.

<sup>25</sup> О происхождении столь экзотического самопрозвания см.: Лившиц 1989: 464—465.

<sup>26</sup> Привожу эти данные по: Белякаева-Казанская 1998: 162—163.

скрябинской эстетикой случилось в годы обучения в Петербургской консерватории, что видно, например, по раннему циклу 5 *préludes* op. 1 («*préludes fragiles*»). По позднему признанию Лурье, объясняющему причины собственного увлечения, «при жизни вокруг него (Скрябина. — И. В.) создался культ, и молодежь видела в его музыке осуществление своих чаяний»<sup>27</sup>.

В 1915 г. Лурье опубликовал в околофутуристическом сборнике «Стрелец» заметки «К музыке высшего хроматизма», иллюстрированные четырнадцатитактовым Прелюдом для рояля в высшем хроматизме, op. 12, № 2<sup>28</sup>. Заметки Лурье следует рассматривать в контексте дискуссии о гармоническом наследии Скрябина, протекавшей в 1914—1916 гг. на страницах «Музыки» и симпатизировавшего авангардным практикам, издававшегося Андреем Римским-Корсаковым и Петром Сувчинским «Музыкального современника» (подробнее о последнем журнале см. ниже).

Дело в том, что Л. Л. Сабанеев, столь же преданный популяризатор творчества Скрябина, сколь и произвольный его интерпретатор, пытался в 1914—1915 гг. представить композитора провозвестником «проблемы ультрахроматизма. Лозунгом его должно быть положение: все звуки суть достояние музыкального искусства, а не только те 12, которые нам представлены темперированным строем»<sup>29</sup>. Ультрахроматизм виделся Сабанееву закономерным результатом *эволюции рационалистического восприятия гармонии*: «История развития гармонического созерцания человечества (...) есть именно история постепенного обострения способности разбираться в сложных и все усложняющихся комплексах единовременных звучаний»<sup>30</sup>. При этом Л. Л. Сабанеев со свойственной ему внутренней противоречивостью пытался сидеть сразу на двух стульях — критического рационализма и органического и даже интуитивистского в дения истории музыки. «Я указываю на эту вполне органическую, заключенную в самой природе звучания концепцию музыкального искусства...» — утверждал он об ультрахроматизме<sup>31</sup>.

Артур Лурье, переименовавший ультрахроматизм в высший хроматизм, пытался практически применить рекомендации Сабанеева. Начало его заметок 1915 г., опубликованных в «Стрельце», прямо

<sup>27</sup> Там же: 270.

<sup>28</sup> ЛУРЬЕ 1915: 81—83.

<sup>29</sup> САБАНЕЕВ 1915: 22. Другое печатное выступление Сабанеева на тему «ультрахроматизма» появилось в «Музыке», № 196 за 1914 год.

<sup>30</sup> САБАНЕЕВ 1915: 19—20.

<sup>31</sup> Там же: 23.



отсылает к тезисам Сабанеева: «Введение четвертных тонов — начало в полном смысле новой „органической“ эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм»<sup>32</sup>. Осуществиться эта органически-революционная эпоха должна была за счет перетемперации инструментов и введения строго рациональной системы музыкальной записи, отличающейся «экономностью и стильной начертательностью»<sup>33</sup>; впрочем, в свете позднейших практик предлагаемые Лурье «четыре обозначения одной и той же ступени в равномерном повышении»<sup>34</sup> кажутся довольно скромным вкладом в дело гармонической революции. А помещаемый вслед за заметками Прелюд Лурье, как и написанные несколько лет спустя первые микротоновые сочинения Ивана Вышнеградского (1893—1979), звучат только интересным опытом, не более. Хотя сочинения Вышнеградского и послужили основанием для дальнейшей разработки им самим ультрахроматической теории<sup>35</sup>. Знаменательно, что Иван Вышнеградский подчеркивал решающее воздействие на него Скрябина, между тем как правильнее было бы говорить о воздействии не самого Скрябина, но сабанеевской интерпретации его. Композитор и теоретик А. М. Авраамов, возражая в 1916 г. на страницах «Музыкального современника» не только Сабанееву, но — вполне возможно — и тогдашнему практику высшего хроматизма Лурье, указал в продолжение дискуссии<sup>36</sup> на: (а) исключительный рационализм ультрахроматизма, (б) не преодоленную тональность ультрахроматического письма, волившего ни много ни мало полного снятия утвержденной Бахом якобы кабальной темперации тонового строя, (в) то, что Скрябин — и это подтверждается у Авраамова анализом его произведений — «совершенно не считался с „тональными“ функциями своих гармоний»<sup>37</sup>, а к «единообразию нотации» относился вполне анархически, полагая *первичным* инструмент (фортепиано) и порождаемые его существующей темперацией — которая, хороша ли, плоха ли, но принята миллионами слушателей и музыкантов — отношения, а не возможное слышание инструмента в иной системе слуховых координат. Т. е. ни ультрахроматиком, ни рационалистом Скрябин, как утверждал Авраамов, не был. В то же время путь ультрахроматизма ведет, по мнению Авраамова, к сужению свободы:

<sup>32</sup> ЛУРЬЕ 1915: 81.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же: 82.

<sup>35</sup> См.: WYSCHNEGRADSKY 1972: 73—130.

<sup>36</sup> АВРААМОВ 1916: 157—168.

<sup>37</sup> Там же: 163.

⟨...⟩ если все авторы, не порвавшие с тональным письмом, строго различают употребление того или иного знака альтерации, справедливо усматривая в педантической строгости применения принципов нотации единственный путь к сознательному восприятию произведения исполнителем, ибо тогда лишь ему ясны тональные функции встречающихся в произведении гармоний, — кольми паче строг к нотации должен быть ультрахроматик, чающий в более или менее близком будущем исполнения своих произведений на реформированных инструментах в вожделенной чистоте и точности строя?<sup>38</sup>

Авраамов был прав: при всей теоретической занимательности микротоновой музыки, она так и осталась одной из многих авангардных, вполне головных и рационалистических практик, а произведения русских догматических последователей этой линии, таких как Иван Вышнеградский, слухово не убеждают, автора этих строк во всяком случае. Вскоре интересы Лурье сместятся в другую сторону, но возникший не без близости к теоретическим построениям Сабанеева своеобразный эволюционизм, понятый как движение от низшего строя к *высшему самораскрытию внутренних потенций новой музыкальной формы* (о чем см. ниже), останется существенной чертой его эстетического мироощущения. Свои авангардные наклонности Лурье будет успешней реализовывать не в рационализации тонального языка, а через сближение в 1910-е гг. с кубофутуристами. В январе 1914 г. он составляет с Бенедиктом Лившицем и Георгием Якуловым протоевразийский манифест «Мы и Запад», первый более или менее политический текст, под которым поставлено его имя, а в 1917 г. сочиняет музыку к драме Велимира Хлебникова «Ошибка барышни Смерти»<sup>39</sup>. Вскоре после октябрьского переворота Лурье, как мы уже говорили, становится председателем музыкального отдела (МУЗО) Наркомпроса. В дальнейшем Скрябин воспринимался Лурье как сомнительное противоядие против академического рационализма, ибо способствовал временному уловлению его самого в рационалистические сети. В 1932 г., явно ревизуя свое былое восхищение, Лурье утверждал, что «в зрелый период своего творчества он ⟨Скрябин. — И. В.⟩ окончательно ушел от всех традиций русской школы и стал в такой же мере абсолютни-

---

<sup>38</sup> Там же: 162—163.

<sup>39</sup> Рукопись хранится в Отделе исполнительского искусства Нью-Йоркской публичной библиотеки на Манхаттане.

стом западничества (и рационализма. — *И. В.*), в какой Мусоргский был националистом (и революционером. — *И. В.*)»<sup>40</sup>. Характеристика эта столь же страстно неточна, сколь и симптоматична: в начале 1930-х евразиец Артур Лурье отвергал в Скрябине собственную былую интерпретацию его творчества, о неверности которой предупреждал в дискуссии 1914—1916 гг. А. М. Авраамов.

Вторым по активности лицом в музыкальном евразийстве был Петр Петрович Сувчинский (или Шелига-Сувчинский, ибо фамилия украинских сахарозаводчиков Сувчинских была шляхетского, даже графского корня, 1892—1985), один из ведущих теоретиков политического евразийства и влиятельнейших умов в русской и западноевропейской музыкальной культуре XX века. Сувчинский начинал с соиздания — вместе с А. Н. Римским-Корсаковым — журнала «Музыкальный современник» (1915—1917). Сдвоенная 4-я / 5-я книга журнала была посвящена памяти Скрябина. Прекращение издания было связано с отказом Андрея Римского-Корсакова напечатать положительную статью Игоря Глебова (Б. В. Асафьева) о Стравинском. Собственные евразийские музыкально-эстетические работы Сувчинского относятся к 1930-м, 1940-м и 1950-м годам, когда движение уже распалось, исчерпав свой энергетический заряд и пафос. В 1920-е он был более всего активен как политический публицист и заинтересованный собеседник Стравинского, Прокофьева, Дукельского. В письмах к Р. О. Якобсону кн. Н. С. Трубецкой свидетельствует об увлечении молодого Сувчинского «футуризмом».

Третий активный музыкальный евразиец, Владимир Александрович Дукельский (1903—1969), родился на маленькой станции в западной Белоруссии (отец его был железнодорожным инженером), жил в Кунгуре на Урале, в Крыму, затем в Киеве, где успел поучиться в очень юном возрасте в консерватории, сумел полюбить Петербург и остался равнодушным к красоте Москвы, этого по его позднейшему слову «Парижа для русских»<sup>41</sup>, хотя впоследствии полюбил Париж настоящий. Одновременно был страстным футуристом, «раскрашивал щеки, носил лиловую хризантему в петлице и подвывал „под Маяковского“ в разных кафе поэтов»<sup>42</sup>. Испытал он и увлечение Скрябиным:

Не писать à la Скрябин было знаком провинциальности; имя его имитаторам в каждом русском городе было легион. (...) На краткий

<sup>40</sup> ЛУРЬЕ 1933: 220. О времени написания статьи см. ниже.

<sup>41</sup> DUKE VERNON 1955: 29.

<sup>42</sup> Из письма Ю. П. Иваску от 30 мая 1963 г. См. IP, Box 2, folder 25.

срок я тоже попал в его сети и произвел несколько неубедительно скрябининских опусов, но стиль был абсолютно чужд для меня, и влияние осталось без последствий<sup>43</sup>.

Наконец, Игорь Федорович Стравинский (1882—1971) и Сергей Сергеевич Прокофьев (1891—1953), связь которых с евразийством не была прямой и применительно к которым приходится говорить о большей или меньшей степени вовлеченности в евразийский проект, испытали как временный интерес к эстетике Скрябина, так и гораздо более продолжительную симпатию к русскому футуризму. Футуризм, особенно в хлебниковском уклонении, был типологически близок им, хотя оба, кажется, предпочитали Хлебникову Маяковского.

Нельзя не упомянуть и еще двух композиторов: Игоря Борисовича Маркевича (1912—1983), в ощущении музыкальной избранности очень схожего со Скрябиным и в раннем творчестве продолжившего расширение пределов музыкального сознания, начатое его русскими предшественниками, в первую очередь Стравинским «варварского» периода, а также Александра Николаевича Черепнина (1899—1977), о котором современная ему западная критика еще в 1933 г. писала: «Черепнин считает, что синтез Европы и Азии является идеалом и подлинной сущностью русской музыки»<sup>44</sup>.

Заинтересованность в эстетическом эксперименте так или иначе определяла лицо Лурье, Сувчинского, юного Дукельского, а также Стравинского второго периода и молодого Прокофьева и, разумеется, шедших по стопам Стравинского и Прокофьева — Маркевича и Черепнина. Нетрудно увидеть, что вовлеченность композиторов в революционный проект евразийцев — а на меньшее, чем «революцию в сознании» (кн. Н. С. Трубецкой), это интеллектуально-политическое движение не рассчитывало — находилась в прямой зависимости от их тогдашней наклонности к художественному эксперименту.

#### **д) Из умозрительной географии: Сарматия — Украина — Евразия**

Хотелось бы не упустить и географического фактора. Странники евразийского уклонения в музыке — Лурье, Сувчинский, Дукельский — провели юность на территории нынешней Украины. Впрочем, при ближайшем рассмотрении оказывается, что детство на

<sup>43</sup> DUKE VERNON 1955: 46.

<sup>44</sup> КОРАБЕЛЬНИКОВА 1999: 203.

Украине провел и близкий некоторым аспектам евразийства Прокофьев, а Стравинский, которого Ричард Тарускин склонен считать еще одним ведущим adeptом доктрины<sup>45</sup>, вдохновлялся архаическим фольклором Волыни, существенного отличия которого от севернорусского он не видел. Наконец, уроженцем Киева и этническим украинцем был вывезенный в младенчестве на Запад Игорь Маркевич (хотя отношения его с евразийством и русской традицией в целом были своеобразными). Очевидно, было что-то в срединном положении нынешней Украины — на равнине между горными грядами Восточной Европы и степями, с которых собственно и начинаются бесконечные степи Азии, — что делало ее некоей географической «скрепой», переходом из одного типа пространства в другой.

С одной стороны, к Западу от Украины, в так называемой «Европе», чья концепция придумана греками<sup>46</sup>, пространство пересечено горными хребтами, реками и открывается в моря: на юге — в Средиземное, на севере — в Северное и Балтийское, на западе — в Атлантику. С азиатской, восточной стороны выход к морям заменен океанической по разбегу сухопутной равниной, которая лишь при переходе в равнинную сибирскую тайгу да на удаленном юго-востоке прерывается горными хребтами. Иными словами, «Евразия» не есть ни тяготеющая к морям и внутренним разделениям Европа, ни континентальная Азия, но, по дефиниции П. Н. Савицкого, — «континент-океан»<sup>47</sup>. Именно нынешняя Украина, рассекаемая пополам Днепром-Борисфеном, делает этот переход из пространства, условно говоря, «европейского» в пространство столь же условно «азиатское» — ибо материк един — видимым. В Центральной же России,

---

<sup>45</sup> О чем подробно см. в его книгах: TARUSKIN 1996: 1226—1236 et passim и TARUSKIN 1997: 389—467. Будучи виртуозным музыкальным герменевтом и феноменальным знатоком разбираемого материала, Тарускин тем не менее критикует евразийство с наиболее уязвимой, либерально-демократической точки зрения, словно нарочно демонстрируя те стереотипы отношения, о которых писал Трубецкой. Например, его эссе о евразийских влияниях у Стравинского во второй книге озаглавлено «Стравинский и недочеловеческое», что с самого начала заставляет отнестись скептически к некоторым выводам работы.

<sup>46</sup> Подробнее см. статью Е. Г. Рабинович «Незримая граница» в настоящем сборнике.

<sup>47</sup> О чем см. его раннюю статью «Континент-океан (Россия и мировой рынок)» из коллективного сборника «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждения евразийцев» (1921), недавно переизданную в: САВИЦКИЙ 1997: 398—419.

т. е. в местах, где в позднем Средневековье и после осуществлялся этногенез современной русской нации и где по сию пору живет большинство русского народа, переход этот и порубежность, в отличие от Украины, неощутимы. Пространство Среднерусской возвышенности довольно гомогенно: отсутствие значительных горных массивов, леса, пересеченные реками, — и вполне адекватно взятой на себя его жителями роли культурного и экономического сердца нации. Здесь едва ли кто мыслит себя хоть сколько-нибудь азиатом. Идея евразийства могла зародиться и зацвести только у жителей периферийных по отношению к равнинному «российскому центру» и переходных областей (Украина, вышедший к морю С.-Петербург, где сформировался как минимум один идеолог евразийства, Л. П. Карсавин), либо у тех, кто всерьез соприкоснулся с периферией, как москвич кн. Н. С. Трубецкой, оказавшийся в конце 1910-х годов на юге нынешней России, в Донском крае.

Самое же интересное, что к началу 1920-х, когда произошло оформление евразийства как идеологии культурной порубежности и композитности, сама концепция имела как минимум несколько веков истории. Правда, вместо «Евразия» было принято говорить «Сарматия», но территория эта, порубежная между Европой и Азией, совпадала с нынешними Украиной и Южной Россией, столь вдохновившими первых идеологов евразийства.

Начало, как всегда, положили греки с их разделением степной равнины, где проживали сарматы, на Сарматию Европейскую (современная Центральная и Восточная Украина) и Сарматию Азиатскую (современная Южная Россия), причем граница проходила по Танаису-Дону. Не вдаваясь в красочные и нередко фантастические греческие описания Сарматии, отметим, что античная концепция Сарматии как особого пространства между знакомым эллинистическим и неведомым варварским пережила века, и уже на картах пятисот-, четырехсот- и даже менее чем трехсотлетней давности по-прежнему встречаем — вопреки фактам — все то же неверное местоположение возвышенностей и низменностей, а также когда-то реально существовавших и вымышленных племен и городов, все те же якобы отделяющие степную Сарматию от обстоящего ее потустороннего хаоса горы, что и в описаниях древних авторов.

Мне довелось ознакомиться с тремя европейскими картами Сарматии, относящимися к периоду Возрождения и Нового времени. На самой ранней из них, специально посвященной Азиатской Сарматии и именуемой *Secunda Asia Tabula* (составлена в 1490 г. в Риме), античные рекомендации выдержаны с точностью исключительной.

Рифейские горы (граница между Сарматией и засарматским хаосом), начинающиеся согласно итальянскому картографу где-то в районе нынешнего Харькова, охватывают полукругом степную равнину, отделяя ее от области «сарматских гипербореев» и лежащего в их стороне — там, где Балтика! — Сарматского океана; в предгорьях нынешнего Кавказа высится невесть как туда забредшая «колонна Александра», а местоположение некогда реального города Танаиса (покинутого жителями в IV в. по Р. Х.) относительно русла реки Танаиса (Дона) указано ошибочно. На более поздней карте Европы, составленной в 1566 г. Каспаром Фопеллем (Caspar Vopell), сохранены многие фантастические топонимы и этнонимы, но сделана попытка добавить реалии Украины, именуемой у Фопелля «Рутенией или Малой Россией» (*Ruthenia sive Russia inferior*; область географически совпадает с Киевщиной), Смоленщины, Новгородчины, Псковщины и даже Московского государства (*Die Moschua*). Наконец, на составленной Конрадом Шварцем и изданной в 1731 г. в Лейпциге карте Сарматии (см. ил.), наблюдается возвращение к античным образцам. Несмотря на относительную точность в изображении морей и течения рек (хотя античный город Танаис размещен по-прежнему на левом, а не — как это было в действительности — на правом берегу Дона), встречаем на месте Среднерусской возвышенности аж целых две горные гряды: Рифейскую и — севернее — Гиперборейские горы, а также замечательные поименования местных племен, как-то: сарматы-лошадееды, трупоеды, танаиты и т. д. Говорить о том, что Конрад Шварц мог бы свериться с доступными картами тогдашней России и окрестных земель или, по крайней мере, не заселять обжитого тогда уже пространства экзотическими племенами, — бессмысленно. Перед нами карта не реальная, но карта умозрительная, концептуальная, долженствующая дать образ пространства, переходного от цивилизованного Европейского Запада к неведомой, дикой Азии. Это подтверждается и изображением в правом верхнем углу вышедшей из юрты семьи «сарматов»: мужчины с элегантно-ухоженными бородами и усами обуты в модные европейские сапоги и — это-то и подтверждает переходность и композитность пространства — одеты при этом в экзотические шубы и шапки (см. ил. на с. 501).



*Карта Сарматии (уменьшено) из книги Notitia Orbis Antiqui sive Geographia Plenior... illustratuit auxit L. Io. Conradus Schwartz, Eloq. & Graec. Ling. P. P. O. in Caliniriano Lipsiae: Apud Ioh. Friderici Gleditschii, B. Fil., MDCCXXXI. From the American Geographical Society Library, University of Wisconsin — Milwaukee Libraries*



Следует отметить, что к моменту издания разбираемой нами карты, самоидентификация с географически и культурно переходной «Сарматией» давно уже стала общим местом мироощущения правящего слоя Речи Посполитой, украинской и польской шляхты, составлявшей до 10% населения страны. Т. н. «сарматизм» (*sarmatyzm* по-польски) проник и в литературу, и в покрой одежды (скопированный шляхтой у этнически близких сарматам персов), и в идеологию конфедеративного королевства-республики. И хотя собственно «сарматские» земли отошли к моменту издания карты к России, господствующего положения «сарматизма» как идеологии это не пошатнуло. Еще в XV в. Ян Длугош считал «сарматами» как собственно «поляков», так и «русинов». Первое известное мне упоминание Сарматии как культурной концепции в восточнославянской художественной литературе встречается в стихотворной надписи 1632 года на клейнот (герб) литовско-украинских князей Корибут-Вишневецких. Один из них, Димитрий Иванович, известный также под прозвищем Байда (т. е. «двухпарусная лодка»), ушел с казачьим войском в Азиатскую Сарматию, где прославился в 1550-е гг. рядом военных авантур, был недолгое время и на московской службе; другой, Михаил, в 1669 г. будет избран королем (по-современному президентом) Польской Речи Посполитой. Как это и свойственно барочному сознанию, безымянный киевский стихотворец вписывает историю беспокойной семьи в античный мифологический контекст. В стихах упомянуты «Фортуна», «Юно», «Апольлио», «Харитес», «Марс» (кажется, лишь последний по полному праву; сходное вписывание в античность попытается осуществить с русской и евразийской историей в своих вокально-оркестровых композициях Дукельский) — а заключается стихотворение характерным восклицанием: «О значна Савроматов з Вышневецких Слава!»<sup>48</sup>.

Но подлинного расцвета сарматская тема получает в *польско-язычной* поэзии XVII века. В позднейшей литературе стало хорошим тоном порицать сарматизм за культурную ксенофобию, чванство мифологическим прошлым (как будто есть что-нибудь сильнее мифа!), недооценку плодов цивилизации. Академическая история польской литературы, подготовленная в 1960-е гг. московским Институтом славяноведения и балканистики, содержит фразу, которая бы истинно повеселила кн. Н. С. Трубецкого и многих евразийцев, ибо почти слово в слово повторяет позднейшие аргументы против собственно евразийского мироощущения: «Сарматизм возводил в

<sup>48</sup> ROTNE 1977: 292.

норму изоляцию от передового европейского идеологического и культурного развития, стал оправданием социально-бытового консерватизма» (Л. В. Разумовская, Б. В. Стахеев)<sup>49</sup>.

Обо всем этом стоит помнить, когда речь пойдет ниже о порубежном по отношению к полюсам «Европы» (чистый Запад) и «Азии» (чистый Восток) самосознании музыкального евразийства.

## **2. Теория и практика музыкального евразийства у Артура Лурье: критический взгляд на Запад с Востока**

### **а) Проблема классификации: композитор-теоретик**

Обращение бывшего скрябинянца и футуриста Артура Лурье в евразийцы имело свою предысторию. Как мы уже упомянули, еще в 1914 г. он вместе с Б. Лившицем (тоже уроженцем Украины) и Г. Якуловым составляет манифест «Мы и Запад», прочитанный и опубликованный в связи с приездом в Петербург итальянского футуриста Маринетти. В развернутой форме, как доклад, «Мы и Запад» был оглашен Бенедиктом Лившицем на заседании в зале Шведской церкви в Санкт-Петербурге 11 февраля 1914 г., проходившем под председательством лингвиста И. А. Бодуэна де Куртенэ. В докладе, в частности, говорилось об отсутствии в русском искусстве «посредствующих звеньев между материалом и творцом» (т. е. о совпадении субъекта и творимой им художественной формы, об их изоморфности), о строительстве русского искусства «на космических началах» (что, очевидно, следует понимать как неподчиненность человеческому регламенту и стихийность) и, наконец, — вполне в духе будущих политических заявлений евразийцев — о том, что «только осознав в себе восточные истоки, только признав себя азиатским, русское искусство вступит в новый фазис и сбросит с себя позорное и нелепое ярмо Европы — Европы, которую мы давно переросли»<sup>50</sup>.

Собственно евразийские сочинения Лурье — это статьи в сборниках «Версты» (Париж, 1926—1928), вышедших, как заявлено на их обложке, «под редакцией кн. Д. П. Святополк-Мирского, П. П. Сувчинского, С. Я. Эфрона и при ближайшем участии Алексея Ремизова, Марины Цветаевой и Льва Шестова», почти все (за исключением очерка о Клемперере) музыкальные статьи в еженедельной газете «Евразия» (1928—1929), редактировавшейся Л. П. Карсавиным, но в

<sup>49</sup> ИПЛ 1968: 95.

<sup>50</sup> лившиц 1989: 506, 505.

числе соредакторов которой был и сам Лурье, а также тематически связанные с ними статьи в «Modern Music», «The Musical Quarterly», «Числах» и даже — намного позднее — в «Новом журнале» и «Воздушных путях», т. е. следующие тексты: «Музыка Стравинского» (1926)<sup>51</sup>, «Две оперы Стравинского» (1927)<sup>52</sup>, «Неоготика и неоклассика» (1928)<sup>53</sup>, «Кризис искусства» (1928)<sup>54</sup>, «О Рахманинове» (1928)<sup>55</sup>, «Бела Барток» (1929)<sup>56</sup>, «О мелодии» (1929)<sup>57</sup>, «Пути русской школы» (1932)<sup>58</sup>, «О музыкальной форме» (1933)<sup>59</sup>, «О Шостаковиче (Вокруг 7-ой симфонии)» (1943)<sup>60</sup>, «Линии эволюции русской музыки» (1944)<sup>61</sup>, «Подход к массам» (так переводится английский заголовок<sup>62</sup>, французское название — «Народность в искусстве», 1944<sup>63</sup>), «Феномен и ноумен в музыке» (1959)<sup>64</sup>. К евразийскому списку следует отнести и музыкальные сочинения Лурье: Concerto Spirituale для фортепиано, солистов, хора и оркестра духовых, ударных и контрабасов (1928—1929), родственный ряду сочинений Стравинского, в которых Р. Тарускин находит музыкальное преломление карсавинского учения о «симфонической личности»<sup>65</sup>, и две

<sup>51</sup> ЛУРЬЕ 1926.

<sup>52</sup> ЛУРЬЕ 1928а.

<sup>53</sup> LOURIE 1928.

<sup>54</sup> ЛУРЬЕ 1928—1929.

<sup>55</sup> ЛУРЬЕ 1928б.

<sup>56</sup> ЛУРЬЕ 1929.

<sup>57</sup> ЛУРЬЕ 1962.

<sup>58</sup> LOURIE 1932. Оригинальную русскую версию (с купюрой имени самого Лурье в списке «русских парижан») см. в: ЛУРЬЕ 1933.

<sup>59</sup> ЛУРЬЕ 1966.

<sup>60</sup> ЛУРЬЕ 1943.

<sup>61</sup> ЛУРЬЕ 1944.

<sup>62</sup> LOURIE 1944.

<sup>63</sup> Так переведен заголовок статьи в книге LOURIE 1966.

<sup>64</sup> ЛУРЬЕ 1965.

<sup>65</sup> Об идеологической параллели Карсавин — Стравинский см. TARUSKIN 1996: 1134 и TARUSKIN 1997: 400—405. К сожалению, в обоих случаях Р. Тарускин перегибает палку и, со ссылкой на Дж. Биллингтона, утверждает о близости взглядов Карсавина и Трубецкого нацизму. Ему, очевидно, неизвестно, что Трубецкой был активным противником национал-социализма и в 1935 г. опубликовал статью «О расизме», последний абзац которой грех не привести целиком:

Немецкий расизм основан на антропологическом материализме, на убеждении, что человеческая воля не свободна, что все поступки человека в конечном счете определяются его телесными особенностями,

сопутствующие *Concerto Spirituale* симфонии — 1-я «*Sinfonia Dialectica*» (1930), пропускающая музыкальную логику Запада сквозь «восточное» мироощущение, и 2-я «Кормчая» (1939), имеющая прообразом «восточный» богородичный акафист, а также «восточно-западная» опера-балет «Пир во время чумы» (по Пушкину, 1930-е) и более ранняя *Sonate liturgique: en forme de quatre chorals pour orchestre da camera* (1928; есть и версия для хора альтов, фортепиано и контрабасов). Интересна с точки зрения преломления европозийской проблематики и писавшаяся в 1950-е гг. опера «Арап Петра Великого» (по неоконченной повести Пушкина)<sup>66</sup>.

Уже на примере Лурье видно, что теоретические разработки и декларации предшествовали практике, долженствующей суммировать результаты критических размышлений о судьбах современного композитору искусства, а художественные произведения были подступом к разрешению философских и религиозных задач. Поэтому постараемся разобраться в эстетической позиции Лурье, в том виде, в каком она сложилась к середине 1920-х гг.

### б) Обоснование евразийской музыкальной эстетики

После эмиграции из СССР (невозвращения) и произошедшего уже в Западной Европе сближения со Стравинским Лурье посвящает несколько лет обдумыванию новых задач и вызовов, брошенных ему, еще вчера активному организатору музыкального строительства в Советской России, западным художественным контекстом. Это был, условно говоря, период «второго ученичества» Лурье — уже казавшегося вполне сформировавшимся, состоявшимся композитором, — который, в отличие от первого периода, шедшего под знаком «скрябинизма», проходил теперь в диалоге со Стравинским. Ответом Лурье на аргументы старшего соотечественника стали партитура

---

передающимся по наследству, и что путем планомерного скрещивания можно выбрать тип человека, особенно благоприятствующий торжеству данной антропологической единицы, именуемой народом. Евразийство, отвергающее экономический материализм, не видит никаких оснований принять материализм антропологический, философски гораздо менее обоснованный, чем экономический. В вопросах культуры, оставляющей область свободного целеустремленного творчества человеческой воли, слово должно принадлежать не антропологии, а наукам о духе — психологии и социологии (Трубецкой 1995: 456).

<sup>66</sup> Партитуры всех этих сочинений хранятся — вместе с архивом А. С. Лурье — в Отделе исполнительского искусства Нью-Йоркской публичной библиотеки на Манхэттане.

«Маленькой камерной музыки», сочиненной в 1924 г. в Висбадене и Париже, и маленькая монография о Стравинском, опубликованная в виде двух связанных друг с другом статей в евразийских сборниках «Версты» (Вып. 1 и 3, 1926 и 1928)<sup>67</sup>. Среди прочего, статьи эти ознаменовали присоединение Лурье к новому политическому движению. В какой степени он участвовал в деятельности Евразийской организации, сказать пока трудно, но роль его была не из последних.

Евразийство было вызвано к жизни опытом революции и Гражданской войны (и особенно поражения сил, не симпатизировавших коммунизму), переживанием экстатического имперсонального присутствия в судьбе каждого из свидетелей и участников этих событий и осознанием неадекватности импортированного с цивилизаторского Запада вФдения происходящего как борьбы «прогрессивного класса» с «реакционным» (это общая установка западного прогрессизма, не обязательно марксистского по окраске), ибо значительная часть по-западному прогрессивного класса оказывалась в новой России как раз не у дел.

Парадоксом родившегося буквально в первые же месяцы эмиграции — в 1920—1921 гг., когда в России еще продолжалась Гражданская война, — евразийства было соединение революционного пафоса с открыто антиевропейской (читай: антизападной) целостной идеологией, выходящей за пределы «цивилизованной» оппозиции политически левого, т. е. движущего вперед (прогрессизм), и правого (консерватизм). Сама идея «движения вперед» была поставлена евразийцами под сомнение как конструкт западного, индивидуалистического, буржуазного сознания. Имперсоналистичность евразийских построений сказывалась в «изгнании оценочности» (кн. Н. С. Трубецкой), ибо таковая считалась ими за источник «эгоцентризма», не допустимый ни с научной — а большинство лидеров помимо деятельности политической смогло успешно реализовать себя в лингвистике, этнологии, литературоведении, музыкологии, богословии и философии, — ни с религиозной точки зрения: серьезное отношение к собственным христианским убеждениям также доминировало в евразийских кругах. Евразийцы отказывались признавать себя «европейцами» или чистыми «азиатами», левыми или правыми, что и позволяло в рамках движения сосуществовать столь политически разным людям, как «красные» кн. Д. П. Святополк-Мирский, А. С. Лурье, Р. О. Якоб-

---

<sup>67</sup> То, что обе были задуманы именно как монография, подтверждается не только их взаимозависимостью, но и письмами Лурье к Стравинскому, на которые ссылаются вдова композитора и Р. Крафт в: STRAVINSKY, CRAFT 1978: 220.

сон, отнюдь не симпатизировавшие «левым» Л. П. Карсавин, кн. Н. С. Трубецкой и занимавшие политически парадоксальную позицию — коллективистская экономика, футуризм, религиозные устои — П. Н. Савицкий, П. П. Сувчинский, а на раннем этапе евразийства и Г. В. Флоровский. Евразийство мыслилось ими как проект не менее революционный и амбициозный, чем сама вызвавшая его к жизни русская революция. Целью движения полагалась «революция в сознании, в мировоззрении интеллигенции» (из письма кн. Н. С. Трубецкой Р. О. Якобсону от 7 марта 1921 г.)<sup>68</sup>, «умоперемена-метанойя» (Л. П. Карсавин, вторая половина 1920-х), которая вывела бы сознание нации из плена европейского прогрессизма, являвшегося, по мнению Трубецкого, маской культурного империализма, колонизации и разрушения всего типологически чуждого ограниченной цивилизации «Запада». «Надо всегда и твердо помнить, что {...} истинное противопоставление есть только одно: {...} *Европа и Человечество*», — утверждал он<sup>69</sup>. Эволюционный иерархизм Трубецкой предлагал заменить революционно-анархической горизонталью. Более того, объявление одних культур превосходящими другие виделось ему неверным и грешным с религиозной точки зрения, а по-человечески неумным: «Нет высших и низших. Есть только похожие и непохожие. Объявлять похожих на нас высшими, а непохожих низшими — произвольно, ненаучно, наивно, наконец, просто глупо», — писал Трубецкой в «Европе и человечестве»<sup>70</sup>. В цитированном же выше письме к Якобсону он выражался еще более определенно:

Практически, разумеется, путь лежит через физическую борьбу, восстание «стонущих племен» и т. под. Но без революции в сознании и без сознательного облагороженного эгоцентризма, словом, без истинного национализма — все это ни к чему не приведет<sup>71</sup>.

Иными словами, евразийцы стремились заменить возникший с оглядкой на Запад проект коммунистической и потому по интенциям буржуазной, цивилизаторской революции проектом революции антицивилизаторской, антибуржуазной, антиколониалистской. О сте-

<sup>68</sup> Текст письма см. в: ТРУБЕТЗКОУ 1975: 12—20. Письмо приведено в обширных выдержках, касающихся евразийских идей, в: ТРУБЕТЗКОЙ 1995: 766—769.

<sup>69</sup> ТРУБЕТЗКОЙ 1920: 82 (1995: 104).

<sup>70</sup> ТРУБЕТЗКОЙ 1920: 42 (1995: 81—82).

<sup>71</sup> ТРУБЕТЗКОУ 1975: 14 (ТРУБЕТЗКОЙ 1995: 767—768).

пени радикализма их проекта снова лучше всего свидетельствуют слова Трубецкого из многократно цитированного письма 1921 г.:

Коммунистическое государство, как его понимают и хотят строить наши большевики, есть наиболее законченная, «обнаженная» форма романо-германской государственности. Эти вожди восстания «сто-нущих племен» не только не дают отдельным людям и народам познать самих себя и стать самими собой, но даже, наоборот, заставляют их быть не тем, что они есть, и затемняют сознание. При таких условиях весь истинный смысл народного движения извращается<sup>72</sup>.

Имперсональная и детерминистская, с одной стороны, и исходящая из революционности осуществляемого народнического проекта — с другой, музыкальная эстетика Артура Лурье прекрасно вписывается в общий контекст евразийства. Вот ее краткое изложение (на основе источников, указанных в разделе 2а):

Согласно Лурье, русское музыкальное сознание и выражавшая его национальная композиторская школа вступили в начале XX в. в стадию стремительной трансформации<sup>73</sup>. Трансформация эта должна была привести к формулированию нового, незападного слышания составляющих музыкальную форму элементов, к выявлению особой диалектики их развития, т. е. к новой, выражаемой через музыку философии культуры, и, в конечном счете, к закреплению мирового лидерства русской музыкальной школы, ибо — в отличие от немецкой и французской школ, уже получивших, как рассуждал Лурье, историческую возможность высказаться, — русским такой возможности не было дано, а у русской композиторской школы имелось что сказать нового по существу. Существенно для Лурье было и то, что Россия-Евразия воплощала в себе культурно-географическую порубежность (не окруженная морями Европа, не континентальная Азия, но — по приведенному выше определению П. Н. Савицкого — «континент-океан»). Она давала возможность взглянуть на любой западный опыт одновременно и изнутри, и извне.

Позиция Лурье была столь же проективной, по-футуристски устремленной в будущее, сколь и опиравшейся на реальный потенциал группы композиторов, к которой он принадлежал. Действительно, в истории западного искусства (подчеркиваю: *западного!*) XX век, скорее всего, будет вспоминаться как век русской музыки. В ясности

<sup>72</sup> ТРУБЕТЗКОУ 1975: 14—15 (ТРУБЕЦКОЙ 1995: 768).

<sup>73</sup> Предыдущий период связывался им с ученичеством у ведущей тогда на Западе австро-немецкой традиции.

предвидения того, что смогла сказать русская школа, Лурье отказать было нельзя.

Начиная с 1900-х гг. русское музыкальное искусство действительно переживало решительное освобождение от внутренне чуждых, навязанных ей академическими псевдонационалистами схем. Предстояло полностью осознать самость русской традиции, выйти из-под «цивилизаторского» гнета правил, годных разве что для дисциплинирующего ученического послушания. Выход этот виделся Лурье через диалектическую триаду действий, которая по справедливому наблюдению Андрея Белого, А. Ф. Лосева — русских эстетических мыслителей, современников Лурье — есть на деле тетрактида. Диалектичен и тетрактичен был и проект *евразийской революции музыкального сознания* у Артура Лурье.

Первым его компонентом — аналогом «тезиса» — был тональный бунт Скрябина, стоявшего «на крайней левой» модернизма<sup>74</sup>; бунт, имевший — выражаясь философски — не только онтологический, но и эпистемологический характер; бунт, связанный с эпохой 1900-х — начала 1910-х гг. и суммируемый Лурье следующим образом:

Что принес Скрябин с собой в русскую музыку? Экстаз, — экстаз как форму постижения и как форму музыкального воплощения. (...) Скрябин окончательно разрушил основу тонального равновесия, державшуюся на так называемом отношении тонико-доминантовой гармонии, которая для него уже оказалась совершенно изжитой. В действительности, не говоря о других, уже Мусоргский осуществил то же самое в своем подлинном (не цензурированном) творчестве. (...)

Скрябин вел интуитивно творческим путем значительно раньше других поиски синтеза гармонии и тембра. (...) В поздних гармониях Скрябина восточный лад отсвечивает уже чистый, без специфической примеси фольклора и этнографической экзотики. Поиски нового звукового лада смогут привести в будущем к созданию новой звуковой субстанции, уже чистой в порядке музыкально-созерцательном, а не чувственно-эмоциональном<sup>75</sup>.

Конечно, можно поспорить с тем, насколько гармонии Скрябина восточны, но к фольклору он был равнодушен, это верно, и в процитированном определении нам важна общая тенденция Лурье.

---

<sup>74</sup> ЛУРЬЕ 1933: 220.

<sup>75</sup> ЛУРЬЕ 1944: 271—272.



Следующим шагом — «антитезисом» — в воплощении развернутого «лицом к Азии» русского музыкального проекта становилось по Лурье освобождение ритмов Стравинским: «Стравинский „взбудоражил“ ритм как Скрябин до него „взбудоражил“ гармонию. Стравинский начал свою деятельность полным высвобождением ритма, как стихийной силы физической, моторно-движущей»<sup>76</sup>. Лурье даже говорит о наличествовавшей у раннего Стравинского «метрической строфе», вполне «еще традиционной и типичной для корсаковско-балакиревской группы»<sup>77</sup>, т. е. не выходящей за рамки академического (импортированного) национализма, и брошенные вскользь наблюдения его заслуживают самого серьезного внимания. Однако движение в сторону имперсонального, преимущественно онтологического музыкального сознания, которое Лурье именует в 1920-е годы «объективным методом», привело Стравинского в «Весне священной» к освобождению

от всякого до нее существовавшего в русской музыке подчинения западным формальным устоям. (...) В творчестве Стравинского «Весна» всегда была моментом наивысшего становления и одновременно моментом разрыва. Становлением было утверждение азиатского духа России, и оно же было разрывом со всем, что этому духу было враждебным не только на Западе, но и в России. (...) «Весна священная» — уже вне личного начала. (...) В смысле чисто-музыкального движения — «Весна» статична. Весь огромный динамизм, в ней заключенный, — биологического порядка. (...) Ритм в ней скорее уменьшенный, чем музыкальный<sup>78</sup>.

Т. е. ритмы Стравинского от «Весны священной» (1913) до «Свадебки» (1923) связаны с проживанием глубокой, до-цивилизационной, биологической архаики, ритм у Стравинского существует вопреки рационалистической концепции западной музыкальной формы и присущему ей психологическому динамизму. Говоря о динамической статике Стравинского (все подвержено диалектическому развитию, но основа остается прежней) и о снятии Стравинским ключевой для западного, и в частности западного модернистского, мышления оппозиции «прогрессивного» и «консервативного», Лурье резко противопоставляет Стравинскому «прогрессиста» Шён-

---

<sup>76</sup> Там же: 274.

<sup>77</sup> ЛУРЬЕ 1926: 123.

<sup>78</sup> Там же: 126—127.

берга и его школу, в котором Лурье видит лишь «всегда эгоцентрическое (...) утверждение себя или личного принципа»<sup>79</sup>. Антитетичность же Стравинского по отношению к Скрябину и господствовавшему в русской музыке на момент создания «Весны» и других важнейших его партитур рационалистическому «скрябинианству», понятому в одном из преломлений как ультрахроматизм, вывела композитора в конечном итоге за пределы национальной школы<sup>80</sup> — к отказу от всего, что, по мнению Лурье, «мешало чистому, формальному процессу, упраздняя все то, что становилось в нем дезорганизованной силой и инородным телом»<sup>81</sup>. Более того: «По существу это был ликвидационный процесс, начавшийся реакцией против тупиков, в которых оказалось искусство модернистической эпохи»<sup>82</sup>. Несомненной заслугой Стравинского среднего периода является по Лурье то, что «впервые русская музыка теряет свое „провинциальное“, „экзотическое“ значение...»<sup>83</sup>. Но вот результат: «От произвольно созданных форм периода „Весна“ — „Свадебка“ Стравинский возвращается сознательно к западно-европейской „классической первооснове“, возрождая формы-типы»<sup>84</sup>. Лурье же в конце 1920-х и в позднейшее время — при всей личной близости к Стравинскому — продолжала волновать проблематика незападная, *евразийская*. И форма виделась им не в феноменальном (типовом), но в ноуменальном аспекте<sup>85</sup>.

Знаменательно, что осуществляемое Лурье вписывание Стравинского в евразийский музыкальный проект породило целую дискуссию о «порядке» в искусстве, коснувшуюся основ отношения к внеэстетическим, в том числе и политическим, феноменам. Как известно, ряд французских композиторов — Орик, Мийо, Онеггер, Пуленк — испытали сильное влияние неоклассической эстетики и свя-

---

<sup>79</sup> LOURIE 1928: 3.

<sup>80</sup> В знаменитой статье «„Неоготика и неоклассика“» (1928) Лурье, явно с согласия самого Стравинского, утверждает об антитетичности его в мировом контексте Шёнбергу, однако за описанием Шёнберга и шёнбергианства легко прочитывается претензия к тому, что было для Стравинского и Лурье неприемлемо и в отечественной традиции: «...Всегда эгоцентричное, озабоченное только темпоральным и завершающееся утверждением себя и личностного принципа» (LOURIE 1928: 3).

<sup>81</sup> ЛУРЬЕ 1928—1929, VIII: 8.

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> ЛУРЬЕ 1926: 134.

<sup>84</sup> Там же: 130.

<sup>85</sup> О чем см. подробнее в поздней статье: ЛУРЬЕ 1966: 100—109.

занных с ней идей. Ричард Тарускин напрямую увязывает интерес Стравинского к доисторической, биологической архаике и инициированную Лурье дискуссию о «порядке» в искусстве с тоталитарной политикой. Однако Тарускин спрямляет аргументацию Лурье, что приводит его к ошибочным умозаключениям. Гармоническая революция Скрябина и ритмическая революция Стравинского должны были, как думал Лурье, привести не к контролю над музыкальным материалом и слушателем, но к диалектическому поглощению двух элементов музыкальной формы новым мелодизмом.

Этот третий компонент диалектического построения, возникающий на основе первых двух и «синтезирующий» их, Лурье, как кажется, находил в начале 1930-х у Прокофьева, однако в 1944 г. пришел к убеждению, что его еще предстоит создать: «В перспективе будущего мы находимся перед третьей музыкальной стихией — перед мелодией. Ее проблема может быть решена только созданием нового синтеза в тесной связи с проблемами гармонии и ритма»<sup>86</sup>. Но даже и появление такого мелодизма не означало полного осуществления евразийского проекта. Самым важным для Лурье было не закрепление достигнутого, а соединение элементов в трансцендирующем произошедшие изменения музыкальном произведении. Таким образом, в концепцию революции музыкальной формы вводится четвертый элемент, охватывающий первые три. Подчеркивая трансцендирующую природу четвертого элемента, Лурье позднее говорил о ноуменальном его характере<sup>87</sup>. И хотя это не эксплицировано у Лурье, нетрудно понять, что позиция его как внеположного наблюдателя совпадает с указанным четвертым: включением в себя трех компонентов и снятием их; аналогичный *четвертый элемент диалектической триады-тетрактиды* находим, как приходилось уже отмечать, в работах Андрея Белого, который, как и Николай Трубецкой, Лурье и другие, «волил революции» в сознании, а также Алексея Лосева, разработавшего в 1920-е годы концепцию художественной формы как диалектической тетрактиды. Андрей Белый, мимо которого в 1910—1920-е пройти было невозможно — даже советский наркомвоен Троцкий находил время, чтобы читать неутомимого сиволиста и полемизировать с ним, — кажется вполне уместным. Упоминание Лосева не должно смущать тоже: выпускаемые ограниченными тиражами книги его доходили до Парижа, и статус философа среди зарубежных русских, в том

---

<sup>86</sup> ЛУРЬЕ 1944: 274.

<sup>87</sup> См. подробнее: ЛУРЬЕ 1965: 159.

числе среди евразийцев, был достаточно высок. Та же «Евразия» поместила в номере от 29 декабря 1928 г. обширную рецензию В. Сеземана на «Диалектику художественной формы» (1927)<sup>88</sup>; известно о высоких оценках Лосева другим автором «Евразии», А. В. Кожевниковым<sup>89</sup>. Трудно отделаться от ощущения, что — хотя прямых доказательств тому нет — Лурье лосевскую тетрактиду в своих теоретических построениях учитывал. Несущая в себе эстетический, богословский, космический и исторический заряды тетрактида Лосева являет, как сказано в «Диалектике художественной формы», единство (i) категориального принципа, (ii) «множества» или «числа», (iii) алогического становления и (iv) «факта», «наличности»<sup>90</sup>. Напомним, что в эстетике Лурье мы имеем дело с изначальным категориальным принципом гармонии, следующим за ним как антитезис числовым ритмом и новым мелодизмом, вполне «алогичным» по своей природе. Четвертым же по логике Лурье будет евразийская музыка, увенчивающая антимодернистский, освободительный эстетический проект и способствующая осуществлению антибуржуазной (и следовательно, некоммунистической) интеллектуально-политической революции на пространствах Евразии.

Речь в конечном итоге идет ни много, ни мало о создании новой, незападной музыкальной формы, этой революции способствующей, когда «каждый из трех элементов музыкальной формы (ритм, гармония, мелодия) приобрел новый смысл, отличный от того, каким он был у классиков и романтиков»<sup>91</sup>. Антибуржуазные, нацеленные против западного массового общества, народнические интенции евразийского музыкально-эстетического проекта подтверждаются хотя бы таким высказыванием Лурье:

Нельзя сказать, что народ некультурен; он сам по себе *выше* культуры. Он хранит в себе культуру как высшую ценность, которая может быть признана с тем, чтобы быть понятой, — и в этом задача гения. (...) Объединение же масс завершается только *бес-*культурием. Бытовые привычки дают массам явное однообразие чувства и вкуса, используемых на потребу практическим целям и интересам, к ущербу искусства и прибыли эксплуататора. И в этом-то и заключается

---

<sup>88</sup> СЕЗЕМАН 1928: 6.

<sup>89</sup> Впоследствии утвердившим себя как французский философ-гегельянец «Александр Кожев» (Alexandre Kojève).

<sup>90</sup> ЛОСЕВ 1995: 19—20. Описание тетрактиды заимствовано из второго раздела монографии «Диалектика художественной формы» (1927).

<sup>91</sup> ЛУРЬЕ 1966: 104.

опасность коммерческого искусства: неверно используемое (а оно почти всегда используется неверно), оно может при помощи технических усовершенствований радио, кинофильмов стать антикультурным инструментом ложных реакций и искусственных потребностей<sup>92</sup>.

Словом, под евразийской «революцией-умопеременной» в русском музыкальном сознании понималось *не* обретение разумом каждого из вовлеченных в процесс музыкантов контроля над австро-немецкими, втянутыми в неорганический для них культурный космос музыкальными формами. Именно такого контроля искали бы в свете картезианской *абсолютной монархии* разума или *конституционного правления* оното в традиции кантианства многие, но, конечно, не все западные европейцы. Не следует, однако, забывать, что именно на европейском Западе развились и традиция гегелианской диалектики, снимающей оппозицию разума и телесной природы в пользу абсолютности первого, и морфологизм Гёте, радикально сместивший акцент в сторону природных форм. Нет, перемена мыслилась Лурье, а также Дукельским (см. ниже), Стравинским, Прокофьевым и другими как восстановление баланса между телесным, стихийно-импульсивным, биологическим, и интеллектуальным, формирующим. Ведь не секрет, что музыкальное, словесное (в основном, поэтическое), театральное и кинематографическое творчество, основанные на разных формах записи и их представлении в действии, — *телесны* по преимуществу, ибо в отличие от наиболее изощренных форм философии и традиционной живописи-скульптуры не могут осуществляться «в умозрении» (как об этом прекрасно написал кн. Е. Н. Трубецкой, считавший, что, например, иконописи, в отличие от кинематографа, свойственна «истонченная телесность»<sup>93</sup>, указывающая на «сверхбиологический смысл жизни»<sup>94</sup>). Словом, умоперемена-революция мыслилась как освобождение дорационального энергетического заряда «стихийных, моторно-движущих» сил, как соединение экстатической самопогруженности, биологических, естественных, телесных ритмов творчества и коммуникативной мелодической речи в целостном акте, который потребовал бы максимальной мобилизации всего существа творящего, соединял бы записи и импровизацию. Лурье был склонен понимать такой акт как

---

<sup>92</sup> LOURIE 1944: 206.

<sup>93</sup> ТРУБЕЦКОЙ 1916: 16.

<sup>94</sup> Там же: 18.

философию в музыкальном облиции, т. е. прорыв от телесности к умозрению. Дукельский (о чем ниже), скорее всего, толковал то же самое в визионерском (психоаналитическом) ключе, как обретение голоса подсознанием, что сближало его с Дали. Сувчинский был ближе к Лурье, а Стравинский и Прокофьев, в той мере, в какой они симпатизировали евразийской проблематике, склонны были видеть в ней политический аргумент.

Говоря о евразийской революционной трансформации русской музыки, Лурье имел в виду, как мы уже неоднократно указывали, практическую альтернативу культурной модернизации общезападного типа и критику торжествующего модернистского мировоззрения. Именно поэтому отвергалась и текущая политика коммунистического правительства в самой России 1920-х годов, воспринимавшаяся евразийцами в целом как провинциальный вариант модернизации западного, буржуазного типа (т. е. ориентированного на урбанистическую массовую культуру), хотя сам Лурье принимал сначала активное в ней участие. Т. е. эстетическую программу для «евразийской» музыкальной революции надо суметь увидеть в правильном контексте: она должна была вместе с новым мироощущением в русской литературе и кино (особенно евразийцами ценились немые фильмы Всеволода Пудовкина) расположиться в основании культуры грядущей *Raх Eurasiana* (термин Петра Сувчинского, 1929) — особого политико-географического образования, соединяющего *«первичную религиозно-культурную субстанцию»* с *«трудовым антикапиталистическим государством»* (Сувчинский)<sup>95</sup>. В конечном итоге эта музыкальная революция должна была стать частью возвращения к себе самим, способом осознать заключенный в не заимствованном у других образе себя потенциал.

Замечательно, что исполнение задачи создания революционной, трансцендентирующей, да к тому же еще *незападной* музыкальной формы Лурье возлагал целиком на «западную группу» русских композиторов, считавшую своим центром Париж, ибо оставшиеся в России коллеги погрязли, по его мнению, в «провинциальном модернизме»<sup>96</sup>, эстетически не приняв Стравинского и повторяя зады скрябининства, либо западноевропейской музыки 1910-х годов. Само понятие «модернизма» звучало в устах Лурье и таких эстетически солидарных с ним композиторов, как Владимир Дукельский, словом бранным, обозначая ретроградный и общепринятый товар-

---

<sup>95</sup> СУВЧИНСКИЙ 1929: 2.

<sup>96</sup> ЛУРЬЕ 1933: 226, 228.

ный ярлык, наклеиваемый на все, противоположное живой и подлинной современности<sup>97</sup>. А именно такой виделась им массовая культура буржуазного общества, к заведомо обреченному на проигрыш соревнованию с которой стремилась массовая культура коммунистической России.

Евразийское музыкальное мироощущение воспринималось как антимодернистское, модернизм в себя включающее и диалектически его снимающее, ибо модернизм заиклен на *сознании как разуме*, а музыкальное евразийство понимало под сознанием *гармонию мыслительных и телесных функций*. Мыслилось музыкальное евразийство и как артистическое мироощущение, выносящее целеполагание за пределы искусства. Насколько оно оказалось в этом близко постмодернистским практикам — на этот вопрос может ответить только анализ собственно музыкальных сочинений Лурье и Дукельского. К нему мы и перейдем.

### в) Concerto Spirituale (1928—1929)

При знакомстве с композиторским наследием евразийцев удивляет то, что для осуществления чрезвычайно радикальной задачи они используют вполне традиционные, «западные» по видимости средства. Вместо полуимпровизационных композиций для шокирующих ансамблей мы встречаем тщательно нотированные сочинения для привычных составов, отсылающие к жанрам «кантаты», «оратории», «инструментального» и даже «духовного концерта». Однако «традиционность» и даже «западность» — это лишь попытка излагать на понятном аудитории наречии недоступные ей покуда смыслы.

Как мы уже упоминали, Ричард Тарускин находит параллели между некоторыми произведениями Стравинского 1910—1920-х гг. и концепцией «симфонической личности», разработанной одним из будущих лидеров евразийства Л. П. Карсавиным<sup>98</sup>. Неизвестно, читал ли Стравинский те философские и политические работы Карсавина, на которые указывает Тарускин, но то, что их читал Лурье, гораздо более склонный к теоретизированию и с Карсавиным связанный общей евразийской работой, сомнению не подлежит. Речь,

<sup>97</sup> См. например характерную статью: дукельский 1929: 8.

<sup>98</sup> TARUSKIN 1996: 1134; TARUSKIN 1997: 400—405. В качестве произведений, эстетика которых обнаруживает наибольшее число параллелей с концепцией Карсавина, Тарускин называет «Свадебку» и «Симфонии духовых».

конечно, не идет о следовании Лурье теоретическим построениям Карсавина — для этого он был слишком независим интеллектуально, но общность контекста, в котором в середине и конце 1920-х работала теоретическая мысль Карсавина и Лурье, может разъяснить многое в концепции главной музыкальной вещи Лурье, созданной им в евразийские годы, т. н. «Духовном концерте» для хора, духовых, фортепиано, контрабасов и ударных. Остальные его сочинения того же периода выполняют роль спутников по отношению к «Концерту».

*Concerto Spirituale* распадается на две неравные части: I. Prologue (*Bénédiction du feu*), т. е. Пролог (Благословение огня), и II. Concerto (*Bénédiction des fonts*), т. е. сам Концерт (Благословение [крещальных] источников). Часть II содержит большое число контрастных эпизодов и противопоставлена тем самым цельности и простоте музыкального решения статичного Пролога, исполняемого ансамблем духовых и хором, причем ведущие партии в Прологе не у человеческих голосов, а у духовых инструментов (оркестр и хор как бы меняются местами). Имперсональность «благословения» Духу Св., в «огне» нисходящему, подчеркивается многократным повторением простейших аккордов (один из них повторен 18 раз кряду!) и мелодико-ритмических фигур духовыми, заставляющим слышать этот магический и заклинательный Пролог в чисто минималистском ключе.

Основная, вторая часть концерта, «Благословение [крещальных] источников», распадается на четыре стыкуемых по принципу контрастного цикла эпизода, первый из которых, широкий по дыханию *Tempo maestoso* — *tempo di ballata* — *tempo l*, отходит от протоминималистического письма и представляет собой маленький концерт для хора и оркестра, весьма своеобразного, указанного во втором абзаце состава, — причем рояль, как и в «Свадебке» Стравинского, звучит скорее ударно, — концерт, предвосхищающий, либо повлиявший на первую часть «Симфонии псалмов», хотя сам Стравинский будет такое влияние, как и вообще знакомство с музыкой Лурье, после их ссоры отрицать (чему определено нельзя верить)<sup>99</sup>. Второй эпизод основной части, чисто фортепианная *Cadenza* (*tempo rubato*), умышленно имитирует психологизм раннего Скрябина с его, по

---

<sup>99</sup> См. собранный на эту тему Р. Крафтом и опровергающий утверждения Стравинского материал в: STRAVINSKY, CRAFT 1978: 291. Р. Крафт, в частности, сообщает, что Стравинский точно знал партитуры как *Concerto Spirituale*, так и *Sinfonia Dialectica*.



слову самого Лурье, «совершенно традиционным, типичным для русского музыканта» явно «трагическим лиризмом»<sup>100</sup>, и Рахманинова, в любви к которому «без оговорок» композитор будет признаваться на страницах «Евразии» в пору работы над *Concerto Spirituale*, выделяя то, что рахманиновская «эмоциональность и стихийная темпераментность выражаются совершенно рационалистическими средствами»<sup>101</sup> (а ведь в преодолении европейского рационализма формы и был пафос евразийской эстетики Лурье!). Рапсодическая, фортепианная каденция кажется поначалу кричаще выпадающей из имперсонального «Концерта». Но принцип стыковки материала у Лурье в *Concerto Spirituale*, как мы уже заметили, контрастно-циклический, «монтажный», идущий от Пудовкина и Эйзенштейна. Тот же прием, как мы еще увидим, будет задействован и в оратории «Конец Санкт-Петербурга» (1931—1937) Владимира Дукельского. Дукельский, кстати, побывал в июне 1936 г. в Париже на премьере *Concerto Spirituale* под управлением Шарля Мюнша и восторженно отозвался о произведении Лурье как «тяжелом от музыки и переполненном религиозным пылом»<sup>102</sup>. Пыл этот не дает ничем себя знать вплоть до финала: следующий за фортепианной Каденцией третий эпизод основной части «Концерта», *Tempo moderato e molto cantabile* для трех хоров, контрабасов, фортепиано и цимбал, скорее продолжает психологическую, мелодически русскую линию вокальной музыки Рахманинова. И лишь в финальном, синтезирующем, как положено в цикле, четвертом эпизоде, *Tempo risoluto — tempo appassionato e finale* (начинают два хора и оркестр, к ним присоединяется третий хор), происходит диалектическое возвращение к апсихологической и имперсональной, ритмически настойчивой музыке начала основной части «Концерта», не без минималистских, известных по Прологу повторов, но без какой-либо статичности оно. «Благословение [крещальных] источников» возвращает в более свободный в понимании Лурье, диалектически целостный мир, хотя в своей несовершенности и динамичный, исторический, тем не менее помнящий о первоначальном, стоящем поверх всякого движения «благословении огня». Кстати, четыре эпизода основной части *Concerto Spirituale* идеально соответствуют четырем составляющим музыкально-диалектической тетрактиды: (i) ноуменальная гармония, (ii) ритм, (iii) алогический мелодизм, (iv) их единство и трансцен-

---

<sup>100</sup> ЛУРЬЕ 1944: 271.

<sup>101</sup> ЛУРЬЕ 19286: 8.

<sup>102</sup> DUKE VERNON 1955: 334.

денция. Я не случайно говорил о диалектическом развитии внутри концерта. Как воплощение занимавших Лурье сверхмузыкальных, ноуменальных чувствований, «под знаком» которых живут, как он говорил, «подлинные музыканты», а «некоторые из них [музыкантов] обожжены огнем ноумена», — Concerto Spirituale стоит совершенно отдельно во всем творчестве композитора. Даже такие замечательные произведения, как написанная вслед за ним 1-я «Sinfonia Dialectica», являются лишь комментарием к заявленному в Concerto Spirituale, развитием и дополнением его. Concerto Spirituale предстает пратекстом евразийского периода у Лурье, к нему сходятся все разъяснения и построения: причем *лучшие* из них, как теоретические, так и музыкальные, были написаны уже *после* разбираемого нами концерта. Это и свой Concerto Spirituale Лурье имел в виду в 1933 г., когда утверждал, что «русская музыка (...) после войны 1914 года (...) не ставила себе целью превзойти немецкую диалектику, но она создала диалектику в качестве композиционного метода после того, как метод этот был на долгое время утерян вагнерианством и модернистами»<sup>103</sup>.

В чем же, может спросить читатель, проявляется сродство музыкально-философского и потому лишь отчасти умозрительного Concerto Spirituale с чистыми философскими умозрениями Карсавина? В первую очередь в том, что Карсавин попытался дать сходную диалектику общего и частного, Абсолюта и твари, бытия и инобытия (ср. выше о контрасте между «тезисом» Пролога и первого эпизода «Благословения [крещальных] источников» и «антитезисом» второго и третьего эпизодов «Благословения»), а также согласовать ее с ключевой для русской философской традиции концепцией *единства*. В статьях, опубликованных в евразийских сборниках и в главном своем философском труде «О личности» (1929), основные идеи которого он высказывал в печати начиная с середины 1920-х годов, Карсавин говорит о данной диалектике подробно и развернуто. В наипростейшей выжимке она может быть сведена к следующему: бытие предполагает небытие (и инобытие) и через единство с ним результирует в бытии абсолютном (бытии Бога), но одновременно с этим инобытийное небытие, предполагающее бытие, результирует в такой же полноте инобытийного небытия (т. е. в небытии твари), которая тем полнее, чем полней полнота самостного бытия абсолютного. «Раз я познаю инобытие, — писал Карсавин в „О личности“, — я в некоторой степени с ним един, хотя, конечно, и

<sup>103</sup> ЛУРЬЕ 1966: 102.

разъединен более, чем собственно с „моими“ моментами. Процесс познания мною инобытия есть процесс моего соединения с ним»<sup>104</sup>. Что приводит философа к следующим умозаключениям: нет отдельных психических индивидуальностей, сознание не ограничено пределами данной его актуализации, вся «реальность» может быть понята как моменты и качественности более цельной личности, которую он и именует «симфонической». Антииндивидуализм концепции Карсавина, родившейся у него из первоначального диалога со средневековой, латинской (т. е. западной) схоластикой, оплодотворенного затем размышлениями Карсавина над Шеллингом и Гегелем, очевиден: «Симфоническая личность разъединяет свои моменты как тела, саморазъединяется в них как телах и в каждом своем моменте противопоставляет себя как тело себе же как духу»<sup>105</sup>. Евразийство же Карсавина проявлялось, по верному замечанию С. С. Хоружего, в (а) чисто философском «исходе» от западной средневековой схоластической теологии к теолого-философской традиции христианского Востока<sup>106</sup>, (б) понимании народов и культур как «симфонических личностей»<sup>107</sup> и (в) определенном историческом «футуризме»<sup>108</sup>. Ту же развернутость с Запада на Восток, не говоря уже о морфологии русской музыки и футуризме, находим у Лурье: идя от формы западного (духовного) концерта, он, кстати говоря, католик по вероисповеданию (католицизм был принят А. Лурье в 1913 году), разбалансировал ее свободным включением концертно-пианистических и песенно-рапсодических эпизодов и в заключительном эпизоде «Концерта» попытался дать диалектический синтез своих альтернативных по отношению к западной традиции формальных поисков.

Очевидно, что для искусства, воздействующего эмоционально, не обязательно очень уж назойливо обозначать свою принадлежность к определенной традиции; незападность *Concerto Spirituale*, кстати сочиненного на латинские тексты — что в свете предпринятого здесь разбора кажется не самой важной подробностью, — явна и без дополнительных подсказок. Установка на экзотику ликвидирована, и в «Концерте» традиция, альтернативная западной, говорит с этой традицией на понятном ей языке.

---

<sup>104</sup> КАРСАВИН 1992: 95.

<sup>105</sup> Там же: 138.

<sup>106</sup> Там же: LX и далее.

<sup>107</sup> См. обсуждение этого подхода там же, с. XLV и далее.

<sup>108</sup> О чем см. там же, с. XLVII.

### 3. Музыкальное время и музыкальный феномен по Петру Сувчинскому

Если Лурье интересовала диалектика самораскрытия музыкальной формы, то Сувчинского — феноменология проживания музыкального времени, которое он именовал хроносом. К концу 1930-х он переходит от идеи Рах Еurasiana — к размышлениям о «музыкальном времени»-Хроносе, столь повлиявшим, в свою очередь, на зрелого Стравинского и Лурье (взаимоотношения Стравинского и Лурье были вполне дружескими до 1939 года). Актуализация темпоральности у Сувчинского была развитием одной из сторон евразийства — его понимания времени (и других фундаментальных категорий, которыми оперирует человек) как статико-динамического начала — и происходила в ущерб континентальной культурно-политической пространственности, становившейся для его сознания все более и более умозрительной. В 1939 г. Сувчинский публикует, может быть, самую главную свою эстетическую работу «Понятие времени и Музыка: (Размышления о типологии музыкального творчества)»<sup>109</sup>. Уклон Сувчинского в сторону темпоральности должен был неизбежно привести его к сближению с «прогрессивным» крылом западноевропейского музыкального авангарда, что и произошло после Второй мировой войны. Темпорально им отныне толкуется и «пространство русской музыки» — как в первую очередь исторический проект<sup>110</sup>.

Сувчинский понимал музыкальное время как формообразующую и укорененную в себе «срединную сферу» между «внутренней» и «внешней» формами творящего сознания, что было во многом параллельно концепции литературного языка, как она изложена в 1927 г. в работах кн. Н. С. Трубецкого. Как и литературный язык у Трубецкого (отдававшего безусловное предпочтение письменному языку перед разговорным)<sup>111</sup>, музыкальное время-хронос у Сувчинского было доступной человеческому сознанию формой бытования максимальных, даже абсолютных значений, стоящих выше всего

<sup>109</sup> SOUUTCHINSKY 1939: 70—80.

<sup>110</sup> См. его введение к коллективному сборнику трудов о русской музыке: SOUUTCHINSKY 1953: 1—26.

<sup>111</sup> См. рассуждения о роли церковного языка (южнославянского по происхождению) в формировании восточнославянского литературного языка в связи с дихотомией «русского» и «украинского» вариантов развития: ТРУБЕЦКОЙ 1995: 368 и далее.

психологического и частного. Музыка, в которой царствовало онтологическое время-хронос, Сувчинский именовал музыкой х р о н о м е т р и ч е с к о й, в противоположность передающей субъективные психические отношения музыке х р о н о - а м е т р и ч е с к о й. Хронометрической или онтологической музыке, которую Сувчинский и увязывал с творчеством Стравинского и которая выступала у него ипостасью космоисторической процессуальности, были свойственны сознание «равновесия, динамический порядок и нормальное и последовательное развитие: в области психических реакций она вызывает особое чувство „динамического спокойствия“ и удовлетворения»<sup>112</sup>. Сходство мысли Сувчинского и Лурье разительное. Не боясь излишних спрямлений, можно сказать, что если литературный язык по Трубецкому есть человечески постижимая фиксация энергичного Логоса, то музыкальный хронос по Сувчинскому есть наиболее осязаемая и человечески доступная форма избытия субъективного и приближения к Времени Абсолюта.

Чисто политическая концепция *«реального времени, времени онтологического»* может быть истолкована как ключ к конфликту музыкального теоретика-евразийца с восторжествовавшим на родине историческим «психологизмом» и западным «прогрессизмом». Ведь совсем не обязательно быть поглощенным «психологическим временем», пребывать внутри многоэлементного продвижения русской жизни на том или ином отрезке истории, чтобы способствовать ее улучшению. Можно переместиться с уровня *«времени психологического»* на уровень *«времени онтологического»* и предлагать не частичные реформы и модификацию существующего эстетического канона, а революцию мышления, радикальное изменение самого взгляда на канон.

Музыкальный же феномен давал, по Сувчинскому, возможность «слышать время». Только музыка, отказывающаяся транслировать внеположные ей идеи и состояния — как пытались их транслировать Вагнер, Римский-Корсаков, отчасти Чайковский, — «только эта музыка может стать мостом, связывающим нас с бытием, в котором мы живем, но которое в то же время не является нами»<sup>113</sup>. Из понимания музыкального феномена проистекает радикальная критика советского музыкального искусства, изложенная Сувчинским в 1938 г. в русских заготовках к «Музыкальной поэтике» Игоря Стравинского, использованных в гарвардских лекциях и в книге, но впервые — в той

<sup>112</sup> SOUÏTCHINSKY 1939: 73.

<sup>113</sup> Пер. с фр. Т. В. Цивьян. SOUÏTCHINSKY 1939: 80.

форме, в которой написал их Сувчинский, — опубликованных лишь в 1999 г. Сувчинский уравнивает советскую музыкальную эстетику с трансляцией внеположных музыке тем и состояний, т. е. с линией Вагнера, Римского-Корсакова, Чайковского-человека. Занимая, как и Лурье, народническую позицию, Сувчинский упрекает оставшихся в СССР коллег и в смешении «вопросов музыкальной этнографии с вопросами музыкальной творческой культуры»<sup>114</sup>. Именно в производстве псевдонародного (ибо творчество в СССР оставалось авторским) и псевдоэкспериментаторского (ибо авторство в СССР становилось коллективным) искусства он видит серьезную ошибку советских музыкантов — уже опережавших музыкантов Западной Европы и Америки в процессе создания репродуцируемой, стандартизированной, массовой музыки:

Конечно, хорошо, что советские пианисты и скрипачи получают премии и призы на международных конкурсах (если вообще подобные конкурсы нужны и если признавать, что эти конкурсы что-либо и когда-либо дали или открыли для музыки!); конечно, хорошо, что в России все танцуют вприсядку и трепака и поют колхозные и «производственные» песни, но можно ли эти вторичные, производные факты и количественные факторы считать симптомами «большой» и творческой музыкальной культуры, истоки и условия которой, как и всякого творчества, вовсе не в массовом потреблении искусства, не в массовой самодеятельности, всегда похожей на дрессировку, а в чем-то совсем другом, о чем в современной России забыли, или разучились говорить и думать?..<sup>115</sup>

В сущности Сувчинский, как и цитированный выше Николай Набоков, выступает одним из первых критиков музыкальной эстетики массового общества еще до того, как факт возникновения этого общества был по-настоящему осознан современниками.

При всем пересечении эстетических и политических интересов и симпатий чисто концептуально Сувчинский и Лурье работали в разных направлениях. Их эстетические взгляды лучше всего рассматривать в отношении взаимной дополнительности. Хронологически более поздняя (конец 1930-х гг.) концепция музыкального времени Сувчинского может восприниматься как дальнейшее углубление замечаний Лурье о форме. Более того, очевидно, что Лурье принял

---

<sup>114</sup> Сувчинский 1999: 281.

<sup>115</sup> Там же.

ее как необходимое дополнение к собственным эстетическим идеям, что подтверждается названием его последнего крупного музыкального сочинения «Погребальные игры в честь хроноса» (1964).

Строго говоря, ничего специфического, «евразийского» в философско-эстетических построениях обоих нет. У Лурье, как мы уже не раз отмечали, прослеживаются удивительные совпадения с диалектической эстетикой его русских современников — Андрея Белого (концепции трехчленной «символической революции» и четырехчленного онтологического символа) и Алексея Лосева: не только с легкой в основу лосевской «Диалектики художественной формы» (опубл. в 1927 г.) идеей художественной формы как диалектической тетрактиды, но и с книгой «Музыка как предмет логики» (опубл. в том же 1927 году). У Сувчинского присутствует связь с платоновским мимезисом и гуссерлианской феноменологией, а также близость к толкованию музыкального времени в заключительном разделе лосевской «Музыки как предмета логики». Неважно, имело ли место заимствование или сказывался общий контекст; исключительно интересные сами по себе, эстетико-политические построения Сувчинского и Лурье уникальными не были.

«Евразийский» акцент позиции Сувчинского и Лурье заключался, пожалуй, в профетизме, с которым они утверждали, что революционное осуществление новой музыкальной формы и онтологическое проживание музыкального времени придут в мировую музыку именно через связанную с Парижем группу русских композиторов, выросшую органично в западную традицию и уже диктующую ей свои законы (хотя бы в лице Стравинского), однако по-прежнему в значительной мере обращенную «лицом к Азии».

#### **4. Ностальгический взгляд на Восток с Запада: «лирическое евразийство» Владимира Дукельского**

##### **а) «Модернизм против современности»**

«Евразийское» в наследии Владимира Дукельского — это две небольшие, юношеские по духу и задору статьи, «Дягилев и его работа» (1927, опубликована в «Верстах», Сб. 3, 1928) и «Модернизм против современности» (газета «Евразия», № 9, 17, 1929), а также *орфическая трилогия*, которую сам композитор определял в конце жизни как «мои музыкальные магнум опусы»<sup>116</sup>, состоящая из ора-

---

<sup>116</sup> В письме к Ю. П. Иваску от 16 апреля 1965 г. См. IP, Box 2, folder 25.

тории «Конец Санкт-Петербурга» (задуманной в 1928 г. и осуществленной в 1931—1933 гг., вторая расширенная редакция — 1937 г.), кантаты «Эпитафия» для сопрано, смешанного хора и оркестра (1931) и концерта для сопрано, фортепиано и оркестра «Посвящения» (1934—1937). Вне всякого сомнения, эти три композиции должны не только исполняться вместе — их общая длительность равняется одному часу, — но и рассматриваться как три части музыкального целого.

Несмотря на то, что уже в возрасте 11—15 лет Дукельский учился в Киевской консерватории, по-настоящему дебютировал как композитор он лишь за пределами России. За исключением небольшого числа романсов, все первые его сочинения в основных жанрах были написаны вне отечества: Первая соната для фортепиано соль-минор (1920—1921) — в Константинополе, Фортепианный концерт до-мажор (1923) — в Нью-Йорке, первый балет «Зефир и Флора» (1924), по заказу Дягилева, — во Франции, а Первая симфония (1926—1928), по заказу Сергея Кусевицкого, — в Англии и Шотландии. В этом было его главное отличие от успешного составить себе имя в России Лурье, не говоря уже о Стравинском и Прокофьеве, по-настоящему признанных и в России, и за ее пределами. Дебютировав на Западе, Дукельский сознательно желал утвердить себя в русской традиции, что не могло не вызывать удивленной симпатии старших коллег. Даже если он и не разделял до конца политических и эстетических интересов П. П. Сувчинского, С. С. Прокофьева, отчасти И. Ф. Стравинского и А. С. Лурье — а похоже, что в значительной степени все-таки разделял, — игнорировать то, что связывало этих оказавшихся на Западе русских музыкантов, было, находясь рядом с ними, невозможно. Поэтому выбор Дукельским «евразийской ориентации», пусть и не столь основательно продуманный, как у, например, Лурье, представлялся вполне естественным. Евразийство Дукельского было не теоретизирующего, но лирического рода и как таковое лучше всего запечатлелось не в статьях, а в музыкальных композициях. Дукельский, может быть, острее, чем кто-либо из близких ему в 1920-е годы русских музыкантов, сознавал окончательность разрыва с музыкальным и культурным наследием петербургской России и то, что связь с прошлым может быть восстановлена только усилием, опирающимся на внутренние органические резервы творящей личности. Но такое восстановление было для Дукельского столь же заманчиво, ибо отвечало магической, орфической природе музыкального творчества, сколь и бесперспективно. Отношение к западнической петербургской России, а затем и к ев-



ропо-азиатской континентальности у него можно определить как ностальгический взгляд на оставленный им культурный Восток с исторического и культурного Запада, чья граница в сознании композитора все более и более смещалась в сторону Атлантики (из Франции — на Британские острова, куда Дукельский переселился после парижского дебюта середины 1920-х), а затем и вовсе оказалась по ту сторону Океана, в Северной Америке, у береговой черты Нью-Йорка, ставшего с лета 1929 г. новым домом композитора. По существу перед нами следующий фазис в развитии евразийского музыкального мироощущения: помещение его в диалектически иноприродный контекст, новое качественное изменение. И все-таки коснуться эстетических взглядов юного Дукельского, как они выражены в публикациях на страницах евразийских изданий, хотя бы бегло, имеет смысл. Они — по сравнению со взглядами Лурье — содержат существенную поправку на контекст, в котором Дукельскому суждено было работать с самого начала.

В статье «Модернизм против современности» Дукельский говорит о бессознательной, органической, адогматической *укорененности* художника в «ощущении звукового мира, построенного когда-то Бахом», т. е. в новоевропейском многоголосном контрапункте. Но контрапункт этот должен быть расширен, как настаивает Дукельский, за счет *многоголосия тональностей*, вводимого близкими ему русскими композиторами — например, Прокофьевым в Третьем фортепианном концерте (1921), а вслед за Прокофьевым и западноевропейскими коллегами Дукельского, Пуленком и Ориком, и окончательно утверждаемого русским же Стравинским в «Аполлоне Мусагете» (1928). Это, конечно, близко словам Лурье о тональном компоненте евразийской музыкальной революции. Отвержение машинной, т. е. технотронной, цивилизации в статье вызывает в памяти атаку русских футуристов на певца машин «тоже футуриста» Мариетти (в которой принимал участие и Лурье, см. выше о манифесте «Мы и Запад»). Наконец, Дукельский говорит и о других компонентах современного музыкального мировоззрения, противопоставляемого им *модернистскому небрежению органикой настоящей*: о восходящей к Стравинскому «страсти к ясности, четкости „ритмического“ рисунка, при максимальной бережливости средств» и об обязательном «наличии неподдельного мелодического дарования», которое многие современники находили не только у Прокофьева, но и у самого антимодерниста Дукельского. В область модернистского небрежения современностью попадают в статье Дукельского как экспериментаторский титанизм (в античном смысле: именно как

спор с «хаосом»), так и отчуждение модернистского продукта и превращение его в порабощающий сознание ярлык, наклеиваемый на органически чуждые друг другу явления (см. нелепый список «модерных» феноменов в начале статьи: астрономические открытия, косметика, комический конферанс Майкла Арлена, музыка «модернистов», наконец), т. е. каждое такое явление превращается в единицу капиталистического товарообмена. Современность и адекватное ей искусство ни в титанических играх «переучившихся», ни в творческой капитуляции, в удовлетворяющем массы «пастише» «недочек», по мнению Дукельского, не нуждается<sup>117</sup>.

Просматривается, хотя и неполная, параллель с трехчленным основанием музыкальной революции у Лурье, для которого каждое последовательное выявление одного из компонентов антимодернистского проекта связывалось с определенным русским композитором, знаменовавшим целую стадию исторического освобождения: 1900-е — начало 1910-х гг. — со Скрябиным, развязавшим гармонические пути новоевропейского музыкального языка (у Дукельского Скрябин выпадает совсем, но зато речь идет о полифонии тональностей), 1910-е — начало 1920-х гг. — с учитывавшим опыт Скрябина Стравинским, утвердившим верховенство четких «азиатских» ритмов (до выхода его за пределы национальной проблематики), и 1920-е — начало 1930-х гг. — с восстановившим права мелодизма и учитывающим опыт гармонической и ритмической революций Скрябина и Стравинского Прокофьевым, вставшим на тот момент «во главу национальных тенденций школы»<sup>118</sup>. Задача евразийцев сводилась при этом к завершению, увенчанию музыкального проекта, т. е. к сочинению музыки, которая бы диалектически снимала опыт Скрябина, Стравинского, Прокофьева. Именно это — вслед за Лурье — попытается осуществить в трех своих наиболее значительных партитурах Дукельский. Напомню, что все три были написаны им в США, в Нью-Йорке.

## **б) Орфическая трилогия (1931—1937)**

### **и) «Конец Санкт-Петербурга» (1931—1937)**

Замысел главного русского сочинения Дукельского возник у него по собственному признанию в 1928 г., после просмотра в Берлине

<sup>117</sup> ДУКЕЛЬСКИЙ 1929: 7.

<sup>118</sup> ЛУРЬЕ 1933: 229.

экспрессионистского фильма Всеволода Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927)<sup>119</sup>. Созданный, как и «Октябрь» Эйзенштейна, к 10-летию революции и разделяющий с последним фильмом некоторые принципы, например совершенно исключительную роль монтажа, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина тем не менее резко отличается от «Октября» заострением экзистенциально-философского аспекта событий и связанной с великим городом культурной памяти. Ведущими в фильме являются темы отчуждения и отчаяния, преодолеваемых в революции, а также нечеловеческой красоты утопического Петербурга, контрастной биологическому циклу *рождения — борьбы — умирания*, движущему бессознательным человеческим существованием, циклу ужасающему, отталкивающему и трогательному одновременно. В фильме визуализована оппозиция цивилизованного, рационального, умственного, связываемого с западным архитектурно-безупречным Петербургом и его буржуазным укладом (некоторые ракурсы фильма явно вдохновлены «Петербургом» Белого, а массовые сцены, как сцена на бирже, — фильмами Фрица Ланга) и степной (именно так!) пространственно открытой России, живущей внутри названного биологического, стихийного цикла. Стоит ли говорить, что последнее было особенно близко сердцу любого «евразийца».

Пудовкин вообще был ценим в евразийских кругах как художник родственного мирочувствия, сочетавшего революционный пафос с историософским разворотом «к Азии», и его следующему фильму «Потомок Чингисхана» кн. Д. П. Святополк-Мирский посвятил специальный разбор на страницах «Евразии». Особенно впечатлил критика финал: «Ветер („буря над Азией“), несущийся над восставшими монголами, дан совершенно неестественной силы. Весь этот конец невольно напоминает героические гиперболы Маяковского (особенно 150 000 000)»<sup>120</sup>. Тот же метафорический ветер с востока будет озвучен в последних частях «Конца Санкт-Петербурга» Дукельского.

К работе над ораторией Дукельский приступил только в 1931 г. и писал ее урывками, в перерывах между сочинением коммерческой музыки, приносившей ему хлеб. Сочинение посвящено временному выкликиванию пересекшей Стикс истории «души Петербурга» для прощания с ней: через надгробную песнь, кенотаф из слов и звуков городу и культурному явлению, навсегда исчезнувшему — в понимании евразийцев: как исторически обоснованная целостность, не

<sup>119</sup> О чем см. в: ROSS 1938: п. р.

<sup>120</sup> СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ 1929: 8.

физически, конечно, — с культурной карты России. Имея в виду именно это уклонение замысла, Сергей Прокофьев написал Дукельскому о своем отношении к проекту «Конца Санкт-Петербурга»:

Что за упадочническая идея писать монументальную вещь на умирающий Петербург! Тут все-таки печать, которую накладывает на Вас общение с усыхающей эмиграцией, этой веткой, оторванной от ствола, которая в своем увядании мечтает о прошлых пышных веснах. Уж если писать, то «Ленинград» или «Днепрострой»<sup>121</sup>.

Но очевидно, что ни Дукельский, ни даже сам Прокофьев, подумывавший о возвращении в Россию, к написанию «Днепростроя» не были готовы.

### Первая редакция «Конца Санкт-Петербурга» (1931—1933)

Текст составивших первую редакцию восьми частей оратории был заимствован Дукельским у восьми русских поэтов XVIII—XX веков: Ломоносова (одна строфа из ранней оды), Державина (отрывок из «Шествия по Волхову Российской Амфитриты»), Пушкина (отрывок из «Медного всадника»), Анненского (первые три строфы из «Петербурга»), Тютчева (сильно сокращенное «Глядел я, стоя над Невою...»), Кузмина («Как радостна весна в апреле...»), Ахматовой (баллада «Тот август, как желтое пламя...» с изменениями в тексте, подчеркивающими метрическую иррегулярность стихотворения) и Блока (хрестоматийное «Ночь, улица, фонарь, аптека...») — именно в таком порядке. Лишь два текста — Кузмина и Блока — использованы в оратории в их изначальном виде. Нарушена и хронология: строфы из Анненского предшествуют стихам Тютчева (датируемым 21 ноября 1844 г.), стихи Ахматовой (опубликованные в 1915 г.) — стихам Блока (сочиненным в 1912 г.). Наконец, пять из восьми текстов, использованных в первой редакции «Конца Санкт-Петербурга», написаны четырехстопным ямбом, основанным на импортированной Ломоносовым и в известном смысле утопической франко-немецкой метрической модели; при этом расшатывание ямба, достаточно строгого у Ломоносова, достигает предела (по числу пиррихий) у Кузмина. Баллада же Ахматовой, содержательно центральная для всей оратории, написана акцентным стихом и олицетворяет собой выход за пределы позаимствованного с Запада «метрического

<sup>121</sup> Из письма 3 июня 1932 г. Опубликовано в: дукельский 1968: 273; оригинал письма хранится в: VDC, Box 118.

сознания» в мышление, трансцендирующее основанную на франко-немецких моделях метрику и ее рациональную феноменальность (о феноменальной и ноуменальной форме см. выше). С добавлением же — во второй редакции оратории — девятой части на слова Маяковского роль метрических моделей окончательно проясняется: мастерски составленное либретто «Конца Санкт-Петербурга» (тут, конечно, сказывался и литературный талант самого Дукельского, между прочим весьма оригинального поэта) дает «очерк истории русского стиха», воплощающего в себе как в монаде историю культурного сознания петербургской эпохи, вплоть до обретения этим сознанием, сквозь исторические катаклизмы, самостной свободы — под ритмы «восточного ветра», славящего «ковыли приволжских степей», как сказано в последних двух строках баллады Ахматовой. Вспоминается и данное Эдвардом Станкевичем определение отношения метрического и неметрического в поэзии, создаваемой на языках славянских стран, как дихотомии лирики (ср. выше о психологичности рациональной формы в музыке) и стихотворного эпоса. Неудивительно, что сочетание *так* составленного либретто с музыкой заставляло Дукельского искать более точного определения жанра своего сочинения, которое в одном недатированном письме середины 1930-х к дирижеру С. А. Кусевицкому он именует «моя эпопея (бывший „Петербург“»)»<sup>122</sup>.

Композиция «Конца Санкт-Петербурга», как и в *Concerto Spirituale*, — контрастно-циклическая, монтажная. Ряд частей напрямую соотносится с эпизодами фильма.

К сожалению, законченная 1 мая 1933 г. рукопись первой редакции оратории не сохранилась, и мы при дальнейшем разборе будем пользоваться партитурой второй редакции (1937 г.), по которой оратория и была исполнена 12 января 1938 г. в Карнеги-холле в Нью-Йорке, а также исправленным в 1960 г. клавиром<sup>123</sup>.

33 такта оркестрового вступления к первой части — неизвестно, присутствовавшего ли в первой редакции, — вполне могли бы указывать на возраст композитора к моменту завершения им партитуры (12 марта 1937 г.); они же служат довольно неожиданным по лиризму предисловием к до-мажорному (с модуляциями) песнопению «О,

---

<sup>122</sup> SKA, Box 17, folder 12.

<sup>123</sup> Эти, как и другие, музыкальные рукописи Дукельского хранятся в т. н. Собрании Вернона Дюка (имя, которое Дукельский использовал для своей коммерческой музыки), в Музыкальном отделе Библиотеки Конгресса США в Вашингтоне.

чистый невский ток...» на текст 31-й строфы из оды Ломоносова, сочиненной по случаю возвращения императрицы Елизаветы из Москвы в Петербург в 1742 г., после ее коронации. Песнопение, поначалу исполняемое антифонно мужской и женской группами хора, звучит под линейный аккомпанемент фортепиано, виолончелей, контрабасов, деревянных и медных духовых — ансамбля, приближающегося по составу к оркестру «Симфонии псалмов» и *Concerto Spirituale*. Параллель со Стравинским, а значит, и с Лурье настолько очевидна, что присутствовавший на премьере американский композитор Эллиотт Картер заговорил о прямом влиянии как «настойчивых ритмов», так и «сухой, нерезонантной оркестровки» вокальной симфонии Стравинского на первую часть «Конца Санкт-Петербурга»<sup>124</sup>. Интересно, что бы он сказал, зная *Concerto Spirituale* (а Дукельский его знал и ценил)! Показательно и замедление исходного метра стихотворения (четырёхстопного ямба) «дактилическим» счетом оркестровых партий (размер  $\frac{6}{8}$ ). Дукельского интересует зазор между выражаемым и более глубинным, т. е. его подход до известной степени «психоаналитичен», обращен к дорациональной подоснове, затененной архитектурным фасадом жанровой музыки и метризованного слова.

Контрастом двум последующим архитектурно выверенным частям — хору «Вижу, Севера столица...» (Г. Державин). *Deciso e brioso* и арии тенора «Люблю тебя, Петра творенье...» (Пушкин). *Calmato* — оказывается хор «Желтый пар петербургской зимы...» (И. Анненский). *Allegro roso*, завершающийся подлинно «леденящей», как определил ее сам композитор, оркестровой кодой, рисующей «просторную пустоту площадей»<sup>125</sup> Санкт-Петербурга. В немом фильме Пудовкин визуализует звучание архитектуры ракурсами чрезвычайно подвижной камеры. Дукельский же достигает этого в «Вижу, Севера столица...» и «Люблю тебя, Петра творенье...» разнообразием ритмических ходов и движением от очень низких к очень высоким регистрам — т. е. некоторой, как и у его старшего друга Прокофьева, «пианистичностью» в подаче оркестра и живых голосов.

Ария баритона «Глядел я, стоя над Невой...» (Ф. Тютчев). *Andantino con moto* и дуэт сопрано и тенора «Как радостна весна в апреле...» (М. Кузмин). *Allegro* служат лирической связкой с центральной частью оратории «Тот август, как желтое пламя...» (А. Ахма-

---

<sup>124</sup> CARTER 1938: 170.

<sup>125</sup> ROSS 1938: n. p.

това). *Pesante e risoluto*, соответствующей сценам начала мировой войны в фильме. По жанру пассакалия, эта часть была построена Дукельским по тому же принципу, что и начало сцены в спальне графини в «Пиковой даме» Чайковского<sup>126</sup>, только фигура «сердцебиенья судьбы» у струнных заменена остигнутым повтором мужской частью хора названия рокового месяца — «август», в то время как женская часть хора поет основной текст. Остигнато мужской части хора, очевидно, и должно олицетворять пробуждение культурно «периферийных» сил, приходящих, как говорится в положенной на музыку балладе Ахматовой, с восточными ветрами с «приволжских степей».

Первоначальное завершение оратории — «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (А. Блок). *Allegro moderato*, солисты и хор — поражает своей безнадежностью и соответствует напряженному ожиданию последних предреволюционных дней в заключительной части фильма. Эпизод построен на контрасте между ритмодекламацией блоковских стихов о цикличности времени у мужской части хора, пением женской части с «замкнутыми ртами», и шестнадцатыми у скрипок, на этот раз снова напоминающих о ритмической фигуре «сердцебиенья судьбы» из «Пиковой дамы». Цикличность оказывается разорванной: начало музыкальной транскрипции стихотворения ритмически не совпадает с концом. Первая редакция завершалась погружением Санкт-Петербурга во мрак исторического небытия. Цитата же из Чайковского служила напомином о внемузыкальных смыслах оратории.

#### «Конец Санкт-Петербурга», вторая редакция (1937)

Во время очередного приезда Прокофьева в США зимой 1937 г. Дукельский, всегда делившийся с ним своими планами, обсуждал и судьбу любимого детища. Прокофьев — явно с надеждой на возможное исполнение в СССР — предложил дописать к оратории новое окончание, выбрав текст кого-нибудь из более оптимистических поэтов. Дукельский остановился на наиболее близкой ему оде «Мой май» (1922) Маяковского, которого Сталин уже успел объявить «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи»<sup>127</sup>. В

---

<sup>126</sup> Там же.

<sup>127</sup> В известной резолюции от 25 ноября 1935 г. на адресованном ему письме Л. Ю. Брик. Сталин написал буквально следующее: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Это стало началом официальной канонизации Маяковского.

«Моем мае» революция трактуется в ключе, близком национализму раннего Стравинского (и зрелого Хлебникова): как возврат к хтоническим началам, как освобождение из плена технотронной цивилизации, как обретение родной земли и всеобщий «весен разлив»<sup>128</sup>. То, что идея финала оратории принадлежит Прокофьеву, подтверждается письмом Дукельского к Кусевецкому от 13 сентября 1937 г. из Голливуда: «Произведение было значительно упрощено и обрело триумфальное завершение, которое я написал по предложению Прокофьева»<sup>129</sup>.

Еще раз повторим: Дукельский выбрал оду Маяковского не из личной (как у Прокофьева, проводившего немало времени с Маяковским в периоды пребывания последнего в Париже в конце 1920-х и такой выбор очевидно одобрявшего) или эстетической (как, например, у Стравинского) близости к поэту. Просто такой текст Маяковского прекрасно укладывался в общую евразийскую концепцию «Конца Санкт-Петербурга», а кроме того, усиливал надежды на исполнение на родине. Дукельский при этом считал нужным специально подчеркивать свой политический «нейтралитет» (*neutral attitude*) и в данном накануне премьеры оратории интервью говорил, что он «не ждет никаких аплодисментов из СССР» (*doesn't expect any applause from the U. S. S. R.*)<sup>130</sup>.

Рондообразная форма финала использует прием столь же неожиданный, сколь и неотразимый: и здесь снова сказывался «пианизм» музыкального мышления Дукельского. Струнные выводят нечто подозрительно напоминающее хроматические упражнения для гибкости пальцев, а голоса вступающего хора а *capella* отличаются друг от друга в октаву.

Это вызывает в памяти прокофьевскую «Здравицу Сталину» (1939), в которой композитор для иллюстрации «целостного сознания» славящих «великого вождя» народов идет еще дальше, чем Дукельский, и заставляет оркестр играть восходящие-нисходящие упражнения «по белым клавишам»<sup>131</sup>. Вполне возможно, что финал «Конца Санкт-Петербурга» действительно повлиял на Прокофьева. В первой, американской версии своей монографии о Прокофьеве, вышедшей в 1946 г. в Нью-Йорке и с пристрастием прочитанной

---

<sup>128</sup> МАЯКОВСКИЙ 1955—1961, IV: 30—31.

<sup>129</sup> SKA, Box 17, folder 12. В оригинале — по-английски.

<sup>130</sup> Вырезка хранится в VDC; точное место публикации установить пока не удалось.

<sup>131</sup> ПРОКОФЬЕВ 1945.



Дукельским, И. В. Нестьев, с партитурой «Конца Санкт-Петербурга» не знакомый, тем не менее отмечает при анализе «Здравлицы» моменты указанного здесь сродства: «рондообразная» композиция, «крайняя простота гармонии и общая ясность рефрена, соединенная с исключительно сложной внутренней раскраской до-мажора и связанных трезвучий»<sup>132</sup>.

## ii) «Эпитафия» (1931)

Четырнадцатиминутная кантата «Эпитафия на могилу Дягилева для сопрано, смешанного хора и оркестра» (именно таково полное название сочинения) была написана Дукельским в апреле-мае 1931 г., т. е. когда он уже давно думал над «Петербургом». Композитору потребовалось почти два года, чтобы найти верную форму для музыкального поминовения того, с чьей смертью (1929), как он сам написал впоследствии, «солнце европейской культуры закатилось — для меня, по крайней мере»<sup>133</sup>. Характерно, что европейская культура для Дукельского, находящегося по ту сторону Океана, оказывается равной «восточному» ее уклонению, неевропейскому вовсе с точки зрения правоверного «западного человека» того времени (ср. выше о реакции Эрнста Ньюмана на дягилевскую премьеру «Свадебки»: «...Музыкальная Европа более чем чуть-чуть устала от мужика с его плохо пропеченным мозгом...»).

Текст для «Эпитафии» подобран с поразительным тактом: ночные, посвященные театру и смерти стихи Осипа Мандельштама «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920) из сборника «Tristia» (Берлин, 1922). Парадоксален топос стихов. Холод и север традиционно ассоциируются с неподвижным и неприятным посмертием, а «легкий жар» юга — с движением, жизнью. Однако в стихах Мандельштама холод, его бодрящая статика, связан с настоящим, а средиземноморский «легкий жар» итальянской оперы — с отошедшим в небытие. При этом настоящее принимается и оправдывается как естественное и богатое смыслами состояние близости к глубинным пластам памяти (к подсознанию, если хотите) — состояние, в котором лучше понимается будущее, обещающее диалектически включить в себя формы прошлого:

Слаще пенья итальянской речи  
Для меня родной язык,

<sup>132</sup> NESTYEV 1946: 154, 155.

<sup>133</sup> ДУКЕЛЬСКИЙ 1968: 268.

И на севере таинственно лепечет  
Чужеземных (т. е. прежних, итальянских) арф родник.

(Третья строка приведена здесь в редакции Дукельского; у Мандельштама «ибо в нем таинственно лепечет»<sup>134</sup>.)

По традиции «Чуть мерцает прозрачная сцена...» прочитывают как lamentацию о судьбе итальянской оперной певицы А. Бозио (1830—1859) — «бабочки», «розы», «голубки Эвридики» (Мандельштам), умершей от простуды в холодном Петербурге, — на такую связь указывал сам поэт, — а также как проявление парадоксального отношения Мандельштама к новой России, мотивированного, очевидно, былыми эсеровскими симпатиями: не приемля «государственного социализма» (программа Партии социалистов-революционеров считала его формой буржуазного контроля над личностью), поэт, как известно, был более всего признателен революции за то, что она у него «отняла (...) „биографию“, ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту...»<sup>135</sup>.

«Эпитафия» открывается длинным, сорокапятитактовым оркестровым вступлением: прием, уже знакомый нам по «Петербургу». Разные оркестровые группы создают полный музыкальный аналог атмосферы стихов: скорбный мотив появляется сначала у деревянных духовых, поддерживаемых группой струнных, порой звучащих в унисон, а иногда — скрипки — перехватывающих мотив у духовых. Помянутые у Мандельштама «арфы» отсутствуют в оркестре вовсе и заменены двумя гитарами и солирующим фортепиано, отчето сам «чужеземных арф родник» звенит холодно и сухо. Духовые, вступающие экспрессивно и жестко, как и в «Симфонии псалмов» или в первой части «Конца Санкт-Петербурга», настойчиво повторяют изоморфные ритмические фигуры, очень напоминающие ритмические фигуры Стравинского — его безошибочно отличающую музыкальную «подпись». В средней же части кантаты гротесково-балаганная, снова очень «стравинская», отсылающая к «Петрушке» окраска проступает и в соло трубы, воссоздающей атмосферу зимнего театрального разезда: вслед за строкой — у хора — «розу кутают в меха». В те же годы к сходным гротескным отсылкам к Стра-

<sup>134</sup> МАНДЕЛЬШТАМ 1991, I: 82.

<sup>135</sup> МАНДЕЛЬШТАМ 1991, II: 217. Из анкеты «Поэт о себе», опубликованной в 1928 году.

винскому будет прибегать юный Шостакович<sup>136</sup>. Одновременно заметно «пианистическое» движение от самых низких басов к предельно высокому регистру оркестра и поющих голосов — черта, считающаяся сугубо прокофьевской особенностью музыкального письма (в доступном мне дирижерском экземпляре партитуры многие такие очень высокие уклонения в партиях обведены красным карандашом — Сергея Кусевицкого?). Однако и stravинскианские ритмические фигуры, и напоминающий Прокофьева диапазон предстают у Дукельского лишь позаимствованными составляющими его оригинального стиля. В чем же проявляется свое, «дукельское» в этой скорбной и довольно сдержанной «Эпитафии»? В первую очередь, в нарушениях ожидаемого и всевозможных смысловых и ритмических сдвигах. На этом, собственно, и строится постоянное уловление им слушателя в свои сети и обман его, когда привычная идиома звучит словно намеренно не так, и мы, сбитые с толку, начинаем понимать, что свое у Дукельского выявляется косвенно, по пунктиру этих обманутых звуковых (и словесных) ожиданий и уже по-иному оцениваем слышимое: ища других «сбоев» и «сдвигов» как смыслового ключа.

Так в музыкальной передаче русских поэтических текстов особое значение приобретают смещенные ударения, когда в наиболее значимых местах, как в соло сопрано в «Эпитафии», естественная (в уме исполнительницы и слушателей) *схема ударений написанного акцентным стихом текста* вступает в спор с системой «музыкальных акцентов», вызывая иллюзию замедления, трудности музыкального произношения (нечто сходное происходило в первой части «Конца Санкт-Петербурга»). Здесь Дукельский выдает себя как композитор, сознающий ломкость модернистского музыкального сознания (напомним, что отношение его к модернизму было критическим), как художник, обращенный к более «устойчивым» досознательным пластам, как тот, кто понимает ненадежность доставшегося ему от предшественников гармонического (а также рит-

---

<sup>136</sup> Вообще же гротескность stravинскианских аллюзий и общая эмоциональная близость к Шостаковичу заметна и в других партитурах юного Дукельского — Второй симфонии (1928—1931) и балете «Jardin Public» («Общественный сад», 1934—1935). Это отмечала и современная им критика: «Дукельский и Шостакович представляли новое поколение в [sic!] России», — написал после чикагской премьеры Второй симфонии Дукельского и Третьей Шостаковича критик журнала «Modern Music», очевидно забывший под впечатлением услышанного о том, что Дукельский жил по соседству, в Нью-Йорке (А. Ф. 1933: 224).

мического) языка. В центре его критики — концепция все той же «европоцентрической» музыки, какой она унаследована не только через *критический модернизм* Скрябина, но и через Стравинского, Прокофьева, изрядно потрудившихся над ее преодолением, но по-прежнему использующих «старые мехи» (ну, хотя бы традиционные оркестр и темпериацию инструментов) для вливания новых вин. Следующим логическим шагом должен бы быть полный отказ от «старых мехов», переход к другой слуховой логике, — Дукельский останавливается, этого шага не делая. Из «бывших русских» этот шаг совершит Игорь Маркевич — в своих «Полете Икара» (1932) и «Псалме» (1933), — за что вскоре и поплатится осознанием того, что музыку сочинять по-прежнему уже невозможно. И осознание этой невозможности приведет его к композиторской немоте. Дукельский же за пределы музыки не рвался; он искал адекватного музыкального выражения собственного внутреннего опыта. Иными словами, критика его имела свои пределы, смысл ее был в сохранении и утверждении всего эмоционально-органического, что существовало в современном ему музыкальном сознании.

### iii) «Посвящения» (1934—1937)

Наиболее законченное воплощение его музыкальное видение — а о визуализации музыкального слуха Дукельского говорит многое, в том числе тот факт, что импульсом к оратории о Санкт-Петербурге ему послужил немой фильм, — должно было обрести в концерте для женского голоса, фортепиано и большого оркестра «Посвящения» («*Dédicaces*») на слова Гийома Аполлинера, задуманном в 1934 г., вскоре после окончания первой редакции «Петербурга».

Состав исполнителей свидетельствует об остроте музыкального воображения и о некоторой потенциальной рапсодичности вещи. Однако в действительности голос (сопрано) звучит только в начале — эпиграфом и в самом конце — в качестве постскриптума к концерту. В рукописи концерт называется по-французски «*Dédicaces*» и по-русски «Посвящения». Дукельскому потребовался как минимум год, чтобы завершить «*Dédicaces*» вчерне (1934—1935), еще два года ушли на доработку и выверку оркестровки (1935—1937). Согласно титульному листу партитуры в «Посвящениях» четыре части: I. Вступление. II. Городу. III. Деревне. IV. Морю. Эпilog. Трудный и, как сам это прекрасно понимал автор, неблагодарный для исполнительницы<sup>137</sup> ритмический рисунок Вступления (сопрано

<sup>137</sup> DUKE VERNON 1955: 371.

и оркестр) передает сбивчивую метрику отрывка из «Путешественника» Гийома Аполлинера (сборник «Алкоголи»). Привожу ниже русский перевод М. Кудинова, хотя он и требует существенных оговорок, — у Аполлинера в последней строфе отрывка речь все-таки идет о «широком и теновом потоке», над которым раздается голос «летаргического птаха».

Дорогие мои спутники!

Пение птиц, электрический звон на вокзалах,  
Бесчисленных улиц отряды, мостов кавалерия,  
Мертвенно-бледные ночи в чаду алкогольных паров...  
Города, я вас видел! И видел безумную жизнь городов.

Вспоминаешь ли ты о предместье, о стаде печальных пейзажей?

Кипарисы луна озаряла устало,  
Пела гневная птица, и полон тоски  
Был извечный таинственный рокот реки,  
Предосенняя ночь надо мной колдовала<sup>138</sup>.

Символика поэтического фрагмента очевидна: «кипарисы» (*les surgès*) — деревья мертвых, «[эта] ночь» (*cette nuit*) — небытие, при том небытие «предосеннее» (*au déclin d'été*), т. е. покой переходящего в *умирание* существования. Столь же ясна и семантика использования женского голоса, который, судя по всему, и есть голос той «летаргической птицы» (*un oiseau langoureux*; по-французски она мужского рода), т. е. души поэта, озирающей прошлое. Благодаря такому пониманию эпиграфа-вступления концерт предстает музыкальной медитацией на тему расставания голоса-души с собственным телесным (для музыканта прежде всего: инструментальным) опытом — на тему о развоплощении звуков. Структурный прием «*Dédicaces*» — обрамление инструментального концерта пением скорбных французских стихов Аполлинера — как раз и должен свидетельствовать об этом.

Голос-душа у Дукельского уже готова отбросить инструментальную оболочку. Пространство таких «Посвящений» не рассчитано на простое эмоциональное вхождение — как не рассчитан на него опыт смерти, пусть даже смерти символической; нет в «Посвящениях» — вопреки специфике жанра — и настоящей рапсодичности, описательной широты. Дукельский специально настаивал на «неописа-

<sup>138</sup> АПОЛЛИНЕР 1967: 51.

тельности» трех основных частей концерта. А ведь именно таких инструментальных картин — бурной урбанистической («Городу») и буколической сельской («Деревне») жизни и изображения бесконтрольного выплеска водной стихии («Морю») — ожидала пришедшая зимой 1938—1939-го на бостонскую и нью-йоркскую премьеры «Dédicaces» и явно сбита с толку публика и музыкальная критика. Между тем и у Аполлинера, и у Дукельского речь идет о путешествии мифологическом, раскрывающем область досознательного, об инстинктивном переживании пути как *временного* (пространство у обоих лишь функция времени) *расставания с прошлым опытом*. В отклике на нью-йоркскую премьеру «Посвящений» Эллиотт Картер находил, что за тканью как оратории, так и концерта проступает «удивительная, измученная личность» автора<sup>139</sup>.

Высокая степень имперсональности, апсихологизм, как и у Лурье, и окончательность разрыва с оставляемой за Океаном традицией и своим прежним «я» характеризуют эту последнюю часть музыкальной трилогии. В целом музыка Дукельского гораздо более отвечает диалектической трансценденции трех элементов музыкально-революционной тетрактиды, чем сочинения Лурье, воплощавшие связь и взаимное противоборство этих составляющих. Трилогия стоит ближе к намеченному Лурье идеалу антимодернистической музыки и даже, можно сказать, доводит до логического завершения собственно евразийское уклонение в музыке. Последующие «советские» сочинения Прокофьева будут выполнять роль постскрипума к музыкальному евразийству.

## **5. Музыкальное евразийство как критическая парадигма. Политическое измерение музыкального евразийства**

Значение созданного Сувчинским, Дукельским и Лурье выходило далеко за пределы их собственной, пусть и весьма активной деятельности. Стравинский смог выразить музыкально многое из того, что легло в основу эстетического проекта евразийцев еще до того, как он был сформулирован, и это было важно уже потому, что вдохновлявшая эстетические построения Сувчинского и Лурье музыка его сама по себе обладала колоссальным энергетическим зарядом. Инициированная Лурье и поддержанная Сувчинским дискуссия о трансцендентном порядке, который Стравинский зрелого периода

<sup>139</sup> CARTER 1939: 178.

нес с собой в западную традицию, позволила самому Стравинскому обрести новых союзников и адептов — сначала в лице французских, а затем и американских композиторов — и даже достичь того, что стравинскианский неоклассицизм стал в 1920—1950-е гг. одним из ведущих больших стилей мировой музыки. «Евразийский» этап творчества Стравинского, кульминировавший в «Свадебке», остался к этому времени далеко позади.

Сам Лурье создал в 1928—1929 гг. свое лучшее сочинение — *Concerto Spirituale*, следуя рассмотренным выше идеям о диалектическом соотношении элементов в музыкальной форме. Дукельский написал в США, куда он перебрался в 1929 г., ораторию о крушении западной русской культуры «Конец Санкт-Петербурга», находясь под впечатлением одноименного «евразийского» фильма Всеволода Пудовкина. Александр Черепнин заявлял в одном интервью 1933 г., что «он как русский в искусстве должен выполнить „евразийскую миссию“»<sup>140</sup> — и действительно выполнял ее, практически участвуя в музыкальной жизни Китая и Японии. Маркевич на деле осуществил иное слышание гармонии, ритма и мелодизма — настолько отличное от слуховой логики большинства его современников, что отрыв от аудитории привел композитора к творческому молчанию. Прокофьев, отдавший в свое время немалую дань высвобождающим поискам незападного языка и приближению к ноуменальной форме в «Скифской сюите», «Семеро их», Второй симфонии, «Огненном ангеле», продолжил своеобразный диалог с *евразийским уклонением*, и в первую очередь с «Концом Санкт-Петербурга» Дукельского, в созданных уже в СССР «Кантате к двадцатилетию Октября» (1936—1937), а также «Здравнице Сталину» (1939). Наиболее интересным в этих двух последних произведениях Прокофьева является возвращение к музыкальным и даже политическим идеям об идущем на смену западной форме новом эстетическом и политическом мироощущении, а также — особенно в «Здравнице» — воссоздание архаического ритуала (совсем по Стравинскому эпохи «Весны» и «Свадебки») и присутствующие там, проанализированные нами отсылки к финалу «Конца Санкт-Петербурга» Дукельского. В соответствии с архаическим ритуалом в «Здравнице» Сталин представлен как некое фаллическое божество: всеобщий «муж» и «отец». Если гениальной по музыке «Здравнице» повезло, то обладавшая колоссальным зарядом «Кантата» так и не была исполнена при жизни Прокофьева; а сам он впоследствии был

<sup>140</sup> КОРАБЕЛЬНИКОВА 1999: 203.

официально обвинен в «формализме»: обвинение не совсем несправедливое терминологически, хотя те, кто его выносил, думали в первую очередь о политическом приговоре, а не об эстетике. Что ж, Лурье и Сувчинский вслед за Аристотелем считали (а Прокофьев осуществлял это практически), что содержание неотделимо от эстетической формы и, следовательно, чем динамичнее и радикальнее форма, тем радикальнее и динамичнее содержание.

Удалось ли Сувчинскому и Лурье добиться главного — через пропаганду и воплощение собственной эстетической программы утвердить в сознании современников необходимость революции музыкальной формы, трансцендентального единства ее элементов и онтологизации музыкального проживания? Удалось ли им убедить не только непосредственно соприкасавшихся с ними современников — Стравинского, Прокофьева, Дукельского... — но и многих других, что их понимание формы и музыкального времени выступает ипостасью динамической солидарности и конечного покоя (единства) социальных и космоисторических элементов? А ведь именно таков был философский и политический замах евразийства.

И да, и нет. Ровно настолько, насколько идеи эти были частью общей интеллектуальной дискуссии 1920—1930-х годов, они нашли себе место на Западе и — в лице Прокофьева — в изолированном от остального мира СССР. Уже после Второй мировой войны Сувчинский сблизился с тогдашней западноевропейской музыкальной молодежью в лице Булеза, Штокхаузена и других, сочетавших формальный радикализм с онтологическим восприятием музыкального процесса, что не в последнюю очередь подкреплялось вниманием молодых музыкальных радикалов к незападным духовным практикам.

Однако сказав все, что они имели сказать о музыке, а также о политике и других предметах, евразийцы так и не смогли изменить эстетического и политического развития внутри России (ибо находились вне ее), не сумели повернуть в другую сторону того типа модернизации общества и его культуры, который они с таким несогласием наблюдали на родине.

Дукельский, наиболее талантливый из младшего поколения русских композиторов-эмигрантов, начиная с Третьей симфонии (1944—1946) обращается к восстановлению позднеромантического музыкального языка, а потом, к концу 1950-х, и вовсе переходит от активного композиторства к музыкально-просветительской деятельности в рамках созданного им Общества забытой музыки и к деятельности литературной — писанию мемуаров, английских и рус-



ских полемических статей и русских стихов. Сувчинский все более и более склоняется к поддержке авангардных музыкальных практик — таких как сериализм, — что и привело его к переориентации на «дармштадтцев» Штокхаузена, Булеза, Ноно и европейскую музыкальную молодежь в целом. Заинтересованность в художественном эксперименте победила в нем все остальное. Внимание же к творчеству тех, кто прежде определял в его глазах «евразийский» путь русской музыки, независимый от «убожества современной советской „эстетики“»<sup>141</sup>, — в первую очередь к творчеству Стравинского и Прокофьева, но также и Лурье и Дукельского — перестало быть у него главенствующим, хотя личная дружба со Стравинским и, в меньшей степени, с Дукельским сохранялась. Характерны следующие высказывания из письма Дукельскому от 14 августа 1947 г.:

Несмотря на все Твои успехи — и в Твоей жизни сказался факт, что мы в конце концов — «апатриды». (...) Конечно, жить «апатридами» можно, но все-таки чего-то важного в нас не хватает и несмотря на всевозможные таланты и нашу приспособляемость — мы все-таки поколение людей «ущербленных». (...) Мне кажется, что в политическом отношении *европейское* сознание должно быть *нейтральным* (между Россией и Америкой), т. е. *независимым* от обеих систем. И эта установка должна будет иметь большое влияние на все стороны *культурной* жизни. Все это я Тебе пишу для того, чтобы Тебе стала ясна моя радость, что Ты решаешь делать «ставку на Европу». По всем данным Америка все-таки разлагает людей и в какой-то момент нужно спасаться и срочно возвращаться к *европейскому мироощущению и мирозерцанию*<sup>142</sup>.

Ни о какой «Евразии», как мы видим, речи уже не идет.

Лурье оказывается в полном одиночестве и, хотя и остается верен идее «Евразии» до конца, — упрощает свой музыкальный язык. Его «Погребальные игры в честь хроноса» (1964) неотличимы от того, что сочинялось внутри СССР. Таким образом, мы вправе сказать, что практическое снятие «евразийской музыкальной парадигмы» было связано с осуществлением заложенного в ней проекта. Каковы же были результаты этого осуществления?

Они оказались самыми положительными. Все музыкальные произведения, какие должны были быть написаны, *были* написаны и

---

<sup>141</sup> Из цитируемого ниже письма. См. VDC, Вох 119.

<sup>142</sup> VDC, Вох 119.

исполнены. Сейчас, по прошествии десятилетий, их исполняют вновь и впервые записывают. Значит, музыка эта не канула, осталась и в западной (которую евразийцы беспощадно критиковали), и в русской (к которой они себя причисляли) традиции. Однако безвозвратно изменился контекст, в котором эти произведения должны были звучать. Евразийский музыкальный проект, как мы имели возможность убедиться, был народническим, ибо еще существовал «народ», т. е. достаточно дифференцированная общность личностей, к которым можно было обращаться музыкально, пусть даже и не сразу, напрямую, но, учитывая ситуацию эмиграции, в некотором будущем. Однако если в коммунистическое время Россия так и не стала по-настоящему массовым обществом, то после упиравших на *вестернизацию без модернизации* гайдаровских реформ, равных по разрушительной силе для прежнего русского уклада проигрышу Германии в Первой мировой войне и биржевому краху 1929 года в Америке, говорить о многосоставном русском «народе», а не о «массе» в западном смысле не представляется возможным. У массового общества — особый тип культурного сознания, и живет оно по своим собственным законам.

В настоящее время делаются попытки вывести из радикальных эстетических построений Сувчинского и Лурье дефиницию их политических симпатий. Ричард Тарускин с явным переключением (к сожалению, свойственным его интереснейшим книгам) говорит о «фашизме». Однако доподлинно известно о левой политической ориентации как Сувчинского, так и Лурье: ведь именно в их политической «левизне» укоренены присущие им идеи солидарности, диалектического целеполагания и разумного, но не рационального (эти понятия должны различаться) соотношения элементов эстетического — и политического — целого. Впрочем, их левизна и антибуржуазные взгляды должны быть скорректированы наличием пиетета к христианству, что неизбежно требовало вслед за принятием онтологического Абсолюта принять и «порядок» в маритеновском смысле. Едва ли можно говорить об изоляционизме обоих: для них евразийство, в том числе евразийство музыкальное, было «вызовом», радикальной критикой Запада, но в рамках единого западного контекста (это часто, возможно намеренно, упускается из виду). Правильно было бы определять их взгляды как религиозный социализм целостного, но не тоталитарного типа, что делает понятным приведенное выше определение, данное Сувчинским мечтавшей ему Рах Eurasiana как политико-географическому образованию, соединяющему *«первичную религиозно-куль-*

турную субстанцию» с «трудовым антикапиталистическим государством».

Имеют ли что-либо общее эти взгляды с деятельностью политических сил внутри современной России, объявляющих о своем принятии евразийских идей? Похоже, что нет. Эстетическая же программа Сувчинского и Лурье, будучи на деле осуществленной, кажется и вовсе снятой с повестки дня. То, что она нашла большее понимание не в России, к которой она была обращена, а за ее пределами, — уже другой вопрос.

Наиболее ценными и понятными останутся в музыкальном евразийстве, очевидно, его «футуристический» и лидерский пафос и полная независимость от позиции «западных коллег», т. е. стремление продолжать движение в сторону самопознания без ненужного диктата чуждых самопознанию схем. Заслуживает серьезного внимания и концепция музыкальной формы, родственная аналогичным эстетическим разработкам Андрея Белого (форма в словесном искусстве) и Алексея Лосева (эстетическая форма вообще). Учитывая антимодернистский уклон евразийской музыкальной эстетики, ибо Запад и был равен для Лурье, Дукельского, Сувчинского модернизму, особенность понимания музыкальной формы евразийцами может быть выражена следующим образом:

«Музыкальное евразийство»		«Западный модернизм»
целостная диалектика музыкальной формы	против	рационалистической метафизики формы
динамическая статика (снятие оппозиции «прогрессивного» и «консервативного»)	против	психологического динамизма («прогрессист» Шёнберг, его школа и последователи <sup>143</sup> )
	против	имперсональной статистики (неоклассицизм последователей Стравинского «послерусского» периода <sup>144</sup> )
ноуменальность	против	феноменальности

<sup>143</sup> О чем подробно см. в статье: LOURIE 1928: 3—8.

<sup>144</sup> Приглушенное, но тем не менее ясно различимое отмежевание от лично близкого Артуру Лурье Стравинского см. в той же статье. В случае Дукельского отмежевание было куда более резким и привело, начиная с 1933 года, к личному конфликту между композиторами.

Наконец, сами произведения евразийцев просто интересно читать и слушать.

Сейчас, как и в послепетровское время, Россия снова стала «провинцией Запада». Каков будет антитезис этому ее состоянию, новому и старому одновременно, и будет ли в нем задействован, хотя бы и в сильно скорректированном виде, опыт русского музыкального евразийства — покажет будущее.

2000, 2002

### Литература

- АВРААМОВ 1916 — *Авраамов А.* «Ультрахроматизм» или «омнитональность»? [Гл. «О Скрябине»] // Музыкальный современник: Журнал музыкального искусства (Пг.). 1916. Кн. 4/5. С. 157—168.
- АНОЛЛИНЕР 1967 — *Аноллинер Г.* Стихи / Пер. с франц.: М. П. Кудинов; Вступит. ст. и примеч.: Н. И. Балашов. М.: Наука, 1967.
- БЕЛЯКАЕВА-КАЗАНСКАЯ 1998 — *Белякаева-Казанская Л.* Эхо Серебряного века: Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб.: Канон, 1998.
- ДУКЕЛЬСКИЙ 1928 — *Дукельский В.* Дягилев и его работа // Версты. Сб. 3. Париж, 1928. С. 251—255.
- ДУКЕЛЬСКИЙ 1929 — *Дукельский В.* Модернизм против современности // Евразия: Еженедельник по вопросам культуры и политики (Кларам). 1929. № 9. С. 7; № 17. С. 8.
- ДУКЕЛЬСКИЙ 1968 — *Дукельский В.* Об одной прерванной дружбе. Мосты: Лит.-худож. и общ.-полит. альманах (Мюнхен). 1968. № 13/14. С. 252—279.
- ИПЛ 1968 — История польской литературы: В 2 т. / Ред.: В. В. Витт, И. С. Миллер, Б. Ф. Стахеев, В. А. Хорев. М.: Наука, 1968—1969. Т. 1. М., 1968.
- КАРСАВИН 1992 — *Карсавин Л.* Религиозно-философские сочинения. Т. 1 / Сост. и вступит. ст.: С. С. Хоружий. М.: Renaissance: СП «EWO-S&D», 1992.
- КОРАБЕЛЬНИКОВА 1999 — *Корабельникова Л. З.* Александр Черепнин: Долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999.
- ЛИВШИЦ 1989 — *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Вступит. ст.: А. А. Урбан; Сост.: Е. К. Лившиц и П. М. Нерлер. Л.: Сов. писатель, 1989.
- ЛОСЕВ 1995 — *Лосев А. Ф.* Форма? Стиль? Выражение. М.: Мысль, 1995.
- ЛУРЬЕ 1915 — *Лурье А.* К музыке высшего хроматизма // Стрелец. Сб. 1 / Ред.: А. Беленсон. Пг., 1915. С. 81—83.

- ЛУРЬЕ 1926 — *Лурье А.* Музыка Стравинского // Версты. Сб. 1. Париж, 1926. С. 119—135.
- ЛУРЬЕ 1928a — *Лурье А.* Две оперы Стравинского // Версты. Сб. 3. Париж, 1928. С. 109—126.
- ЛУРЬЕ 1928b — *Лурье А.* О Рахманинове // Евразия: Еженедельник по вопросам культуры и политики (Кламар). 1928. № 4. С. 8.
- ЛУРЬЕ 1928—1929 — *Лурье А.* Кризис искусства // Евразия: Еженедельник по вопросам культуры и политики (Кламар). 1928. № 4. С. 8; 1929. № 8. С. 8.
- ЛУРЬЕ 1929 — *Лурье А.* Бела Барток // Евразия: Еженедельник по вопросам культуры и политики (Кламар). 1929. № 18. С. 8.
- ЛУРЬЕ 1933 — *Лурье А.* Пути русской школы // Числа (Париж). 1933. Кн. 7—8. С. 218—229.
- ЛУРЬЕ 1943 — *Лурье А.* О Шостаковиче: (Вокруг 7-ой симфонии) // Новый журнал (Нью-Йорк). 1943. Кн. 4. С. 367—372.
- ЛУРЬЕ 1944 — *Лурье А.* Линии эволюции русской музыки // Новый журнал (Нью-Йорк). 1944. Кн. 9. С. 257—275.
- ЛУРЬЕ 1962 — *Лурье А.* О мелодии // Новый журнал (Нью-Йорк). 1962. Кн. 69. С. 63—71.
- ЛУРЬЕ 1965 — *Лурье А.* Феномен и ноумен в музыке // Воздушные пути: Альманах (Нью-Йорк). 1965. Вып. 4. С. 158—161.
- ЛУРЬЕ 1966 — *Лурье А.* О музыкальной форме // Новый журнал (Нью-Йорк). 1966. Кн. 82. С. 100—109.
- МАНДЕЛЬШТАМ 1991 — *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: ТЕРРА—TERRA, 1991.
- МАРИТЕН 1999 — *Маритен Ж.* Знание и мудрость / Пер с франц. Л. М. Степачева; Науч. ред. И. С. Вдовина. М.: Научный мир, 1999.
- МАЯКОВСКИЙ 1955—1961 — *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1955—1961.
- НАБОКОВ 1930—1931 — *Набоков Н.* Музыка в Германии: впечатления путешественника // Числа (Париж). 1930—1931. Кн. 4. С. 200—203; 1931. Кн. 5. С. 212—216.
- ПРОКОФЬЕВ 1945 — *Прокофьев С.* Здравница: Клавір / Перелож. для фп. Л. Атомян. М.: Музыкальный фонд Союза ССР, 1945.
- САБАНЕЕВ 1915 — *Сабанеев Л.* Эволюция гармонического созерцания // Музыкальный современник: Журнал музыкального искусства (Пг.). 1915. Кн. 2. С. 18—30.
- САВЕНКО 1999 — *Савенко С. П. П.* Сувчинский и «Музыкальная поэтика» И. Ф. Стравинского // Петр Сувчинский и его время / Ред.-сост. А. Бретаницкая; Консульт. В. Козовой. М.: Композитор, 1999. С. 273—275.
- САВИЦКИЙ 1997 — *Савицкий П.* Континент Евразия / Сост., послесл.: А. Г. Дугин. М.: Аграф, 1997.

- СВЯТОПОЛК-МИРСКИЙ 1929 — *Святополк-Мирский Д.* «Потомок Чингисхана» («La Tempête sur l'Asie») // Евразия: Еженедельник по вопросам культуры и политики (Кламар). 1929. № 22. С. 8.
- СЕЗЕМАН 1928 — *Сеземан В.* [Рец. на кн.:] *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. М.: Изд. автора, 1927. 248 с. // Евразия: Еженедельник по вопросам культуры и политики (Кламар). 1928. № 6. С. 6.
- СУВЧИНСКИЙ 1929 — *Сувчинский П. П.* Рах Eurasiana // Евразия: Еженедельник по вопросам культуры и политики (Кламар). 1929. № 10. С. 2.
- СУВЧИНСКИЙ 1999 — *Петр Сувчинский и его время /* Ред.-сост.: А. Бретаницкая; Консульт.: В. Козовой. М.: Композитор, 1999.
- ТРУБЕЦКОЙ 1916 — *Трубецкой Е. Н. кн.* Умозрение в красках: вопрос о смысле жизни в древне-русской религиозной живописи: Публ. лекция. М., 1916 (Тип. Т-ва И. Д. Сытина).
- ТРУБЕЦКОЙ 1920 — *Трубецкой С. Н. кн.* Европа и человечество. София: Российско-болгарское кн. изд-во, [1920].
- ТРУБЕЦКОЙ 1995 — *Трубецкой Н. С.* История • Культура • Язык / Вступит. ст.: акад. Н. И. Толстой и проф. Л. Н. Гумилев; Сост., подгот. текста и коммент.: д. ф. н. В. М. Живов. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс»: Австрийская академия наук, 1995.
- A. F. 1933 — *A. F.* New Music in Chicago // *Modern Music: A Quarterly Review.* N. Y., 1933. Vol. 5. No. 4. P. 223—225.
- APOLLINAIRE 1956 — *Apollinaire G.* Œuvres poétiques / Texte établi et annoté par M. Adéma et M. Décaudin; Préf. d'A. Billy. Paris: Gallimard, 1956.
- CARTER 1938 — *Carter E.* Orchestras and Audiences, Winter 1938 // *Modern Music: A Quarterly Review.* 1938. Vol. 15. No. 3. P. 170.
- CARTER 1939 — *Carter E.* Further Notes on the Winter Season // *Modern Music: A Quarterly Review.* 1939. Vol. 16. No. 2. P. 176—179.
- DUKE VERNON 1955 — *Duke Vernon* (Dukelsky V.). Passport to Paris. Boston; Toronto: Little, Brown and Co., 1955.
- LOURIÉ 1928 — *Lourié A.* «Neogothic and Neoclassic» // *Modern Music: A Quarterly Review.* 1928. Vol. 5. No. 3. P. 3—8.
- LOURIÉ 1932 — *Lourié A.* The Russian School / Transl. S. W. Pring // *The Musical Quarterly.* 1932. Vol. 18. P. 519—529.
- LOURIÉ 1944 — *Lourié A.* Approach to the Masses // *Modern Music: A Quarterly Review.* 1944. Vol. 21. No. 4. P. 203—207.
- LOURIÉ 1966 — *Lourié A.* Profanation et sanctification du Temps: Journal musical 1910—1960. Saint-Petersburg — Paris — New York. Paris: Desclée de Brouwer, 1966.
- MACDONALD 1975 — *Macdonald N.* Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911—1929. N. Y.: Dance Horizons; London: Dance Books Ltd., 1975.

- NESTYEV 1946 — *Nestyev I. V. Sergei Prokofiev: His Musical Life* / Transl. from Russian by Rose Prokofieva; Intro. by Sergei Eisenstein. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1946.
- POTTER 1998 — *Potter P. M. Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1998.
- ROSS 1938 — *Ross H. «The End of St. Petersburg»* by Vladimir Dukelsky: Program Notes. N. Y., 1938.
- ROTHE 1977 — *Die älteste ostslawische Kunstdichtung 1575—1647* / Hrgb. von H. Rothe. 2. Halbband. Giessen: Wilhem Schmitz Verlag, 1977.
- STRAVINSKY, CRAFT 1978 — *Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in Pictures and Documents*. N. Y.: Simon and Schuster, 1978.
- SOUVTCHEVSKY 1932 — *Souvtchevsky P. Sur la musique d'Igor Markévitch // (Re)lire Souvtchevsky (1892—1985) / Texts choisies par Eric Humbertclaude*. 1990. P. 246—252.
- SOUVTCHEVSKY 1939 — *Souvtchevsky P. La Notion du temps et la Musique: (Réflexions sur la typologie de la création musicale) // La revue musicale*. 1939. T. 1, № 191. P. 70—80.
- SOUVTCHEVSKY 1953 — [*Souvtchevsky P.*] Introduction: *Domaine de la Musique Russe // Musique Russe / Études réunis par Pierre Souvtchevsky*. Paris: Presses Universitaire de France, 1953. T. 1. P. 1—26.
- STRAVINSKY 1942 — *Stravinsky I. Poétique musicale sous forme de six leçons*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1942.
- TARUSKIN 1996 — *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of Works Through Mavra*. Vol. 1—2. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1996.
- TARUSKIN 1997 — *Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1997.
- TRUBETZKOY 1975 — *N. S. Trubetzkoj's Letters and Notes* / Prep. for publication by R. Jakobson; With assist. of H. Baran, O. Ronen, and M. Taylor. The Hague; Paris: Mouton, 1975.
- WYSCHNEGRADSKY 1972 — *Wyschnegradsky I. Ultrachromatisme et espaces non octavians // La revue musicale*. 1972. № 290/291. P. 73—130.

### Архивы

- IP — *The Ivask Papers* // Center for Russian Culture, Amherst College (Amherst, Massachusetts, U. S. A.).
- SKA — *The Serge Koussevitzky Archive* // The Music Division of the Library of Congress (Washington, District Columbia, U. S. A.).
- VDC — *The Vernon Duke Collection* // The Music Division of the Library of Congress (Washington, District Columbia, U. S. A.).

*М. Ланглебен*

## **Русская речь и русский стих в мелодиях С. С. Прокофьева**

Сродство музыки и речи, столь же проблематичное, сколь и заманчивое, вызывает множество вопросов, далеко не всегда разрешимых. Н. С. Трубецкой, в поисках туранских корней «русской стихии», находил общие свойства, связывающие ментальность народа с его языком и фольклором, отводя при этом особенное место музыке, ее ладовым и структурным особенностям<sup>1</sup>. Неясно, можно ли действительно разгадать склонности народа по структуре его языка и песен, но, если временно забыть о национальном характере и оставить язык и музыку наедине, то можно надеяться сузить проблему так, чтобы сделать ее обозримой. Если выделить небольшой участок, на котором речь и мелодия неразлучны, то там, где они сливаются в едином звуке, можно попытаться проверить истинность двух истертых метафор — «язык музыки» и «музыка языка». Метафоры эти истертые не случайно: они имеют и буквальный смысл или, точнее, много разных смыслов. Один из них — давно замеченное зарождение музыки в недрах языка<sup>2</sup>. Сформировавшись под влиянием языка, мелодия сохраняет его отпечаток, который вносит свой вклад в ее национальный колорит — вклад менее откровенный, но не менее весомый, чем ладовая основа. Через язык мелодия может быть неот-

---

<sup>1</sup> ТРУБЕЦКОЙ 1995: 135—136, 146—147, 209—210.

<sup>2</sup> Хорошо исследована зависимость между музыкой и текстом в вокальных и инструментальных произведениях И. С. Баха. Начало этим исследованиям было положено почти сто лет назад А. Швейцером (SCHWEITZER 1922/1908) и А. Пирро (PIRRO 1973/1907; 1957). Пирро показал, что в хоралах Баха часто семантизированы не только мелодии, но и гармонизация. Убедительные доказательства зависимости мелодий от текста приводит Р. Маршалл, современный автор капитального труда о композиционных принципах Баха (MARSHALL 1972; 1989). Имитация речевых интонаций в композиторских мелодиях иллюстрируется богатым материалом в работах В. Карбузицкого (KARBUSICKI 1986: 171—176). О взаимодействии текста и мелодии в русских народных мелодиях см. ХАРЛАП 1972.



торжимо прикована к этносу, даже при полном отсутствии фольклорной специфики.

В тех мелодиях, которые сопровождаются текстом, речевая наследственность сказывается особенно сильно. Дыхание устной речи, ее интонации свободно перетекают в вокальную мелодию — но этим влияние языка не ограничивается. При своем рождении вокальная мелодия опирается не только на просодию текста, но и на его морфологию, синтаксис и семантику. Язык неизбежно прорастает в мелодию, и немалую роль в этом процессе играет языковое чутье композитора.

У Прокофьева был несомненный вкус к словесной материи и весьма оригинальный подход к литературе. Он прекрасно владел пером — долгие годы вел дневник, написал интереснейшую автобиографию<sup>3</sup>. Читая все это, убеждаемся в том, что он был неизменно внимателен к стилю письменной речи, как своей, так и чужой<sup>4</sup>. Прокофьев не был литератором, но его словесные тексты отличаются энергией и точностью. Он облакает свою мысль в ясные фразы, весьма своеобразные, подчас резкие, даже режущие, но всегда безупречно законченные. Временами в его письмах попадаются сногшибательные метафоры, например:

все лицо искусства перекошено голодом, пощечинами и слезами за окружающее;

«Современность» — хорошее слово, но в Вашем письме оно повторяется раз 15 и под конец визжит над головой, как угрожающий свист бича. Нельзя превращаться в толстый журнал, который только и думает о современности, или же он потеряет своих подписчиков<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> См. ПРОКОФЬЕВ 1961; 1990; 1991.

<sup>4</sup> В качестве примера можно привести отзыв Прокофьева на евразийский сборник «На путях», в письме, адресованном П. Сувчинскому. В этом письме он лишь вскользь касается содержания статей, основное же, и весьма придирчивое, его внимание направлено именно на стиль. С этой точки зрения он критикует всех авторов — самого Сувчинского, Трубецкого, Бицилли. Вот что он пишет о Сувчинском: «С идеей „Вечного устоя“ во многом согласен, и вообще эта статья доставила большое удовольствие, хотя к стилю ее должен несколько придраться. В погоне за образностью выражения Вы часто впадаете в цветистость, а цветистость всего на шаг от нагроможденности. Вы часто „поете“ и заслушиваетесь себя, и тем ненужно затемняете смысл, точно иногда боясь стать простым» (письмо Сувчинскому, 11.7.1924, цит. по: польдяева 1999: 72).

<sup>5</sup> Из писем к Сувчинскому, цит. по: польдяева 1999: 60, 81.

Прокофьев был вдумчивым ценителем поэзии, но его суждения о литературе были весьма самостоятельны и далеки от конвенциональных. Необычность его оценок иногда явственно обусловлена профессиональной, композиторской точкой зрения; как кажется, в поэзии он ищет импульса для мелодии. Ему нравятся некоторые стихи — Ахматовой, Цветаевой<sup>6</sup>. Большинство стихотворений Блока вызывает у него раздражение:

Знаю и люблю «Розу и Крест» и «Двенадцать». Лежит у меня первый том стихов. Мелькают огоньки, но на каждой странице столько тухлых, затрепанных словечек, такие стереотипные красиво-сти, что не раз хватала досада и хотелось швырнуть эту книгу в корзину<sup>7</sup>.

Зато чуть ли не превыше всех поэтов он ставит Бальмонта, в стихах которого слух композитора улавливает речь, обращенную в чистую мелодию:

Вы пишете, что увлечение Бальмонтом есть неотдавание себе отчета в современности. Да, я люблю Бальмонта за изумительные переводы («Семеро их», «Малайские заклинания»); за ошеломляющие мистические картины («Столбы», «Есть иные планеты»); наконец, за музыку его слова, с которой не сравнится никто (Маяковский музыкален, но в другой плоскости, относясь к Бальмонту, как ударный инструмент к струнному)<sup>8</sup>.

Несомненно, композитор слушает стихи совсем иначе, чем это делает поэт или критик. Его представления о «музыке слова» явно отличаются от соответствующего литературного понятия — не исключено, что он оценивает звучание поэтического слова в параметрах радикально иных, вообще не языковых, а музыкально-акустических<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Цветаева читала Прокофьеву свои стихи, и одно из ее стихотворений («Молвь») он отобрал, собираясь положить его на музыку (см. об этом слоним 1991: 197—198).

<sup>7</sup> Из письма к Сувчинскому, цит по: ПОЛЬДЯЕВА 1999: 72.

<sup>8</sup> Там же: 82.

<sup>9</sup> Здесь уместно напомнить, что в нетоновых языках дифференциальные признаки речевых звуков несоизмеримы с дифференциальными признаками звуков музыкальных — и именно благодаря этой несоизмеримости речевой и музыкальный звуки могут быть совмещены и различимы в едином звуковом пространстве (см. об этом LANGLEVEN 1997: 248, 274—275).

Звучащая речь занимает важное место в творчестве Прокофьева. Его вокальные мелодии и речитативы многочисленны и разнообразны — он написал семь опер, четыре кантаты, более шестидесяти романсов, сочинял хоры, обрабатывал русские песни. На свободном рассказе построена симфоническая сюита «Петя и волк», где слова и мелодия сосуществуют, но не сливаются в едином звуке.

Можно думать, что соединение музыки с текстом интересовало Прокофьева и в более широком, абстрактном плане, как сопряжение двух равносильных родственных стихий. Некоторые эксплицитные формулировки этой задачи обнаруживаются в переписке Прокофьева с Сувчинским: в марте 1924 г. они обменялись письмами, по которым можно представить себе их точки зрения<sup>10</sup>. В своем письме от 14.3.1924 Прокофьев пишет, что хочет разработать такой способ записи драматического текста, который бы накрепко, «крюками» прирепил слова к музыке:

Что если создать драму с музыкой на всем протяжении, то есть создать — да простите за мерзостное слово — мелодекламацию, но такую, у которой все слова приделаны «крюками» к музыке, то есть произносятся в строгий ритм, фиксирующий (но, храни Бог, не порочащий) декламацию? То есть вся драма — это речитативы без нот, но с хвостами этих нот, указующими ритм<sup>11</sup>.

Если сделать то, что предлагает в этом письме Прокофьев, — приписать к словам только «хвосты» нот (т. е. обозначения долгот звуков) без головок, расставленных по линейкам, то высотный контур мелодии останется неизвестным. Поэтому мелодекламация, о которой пишет Прокофьев, — ни в коем случае не пение, а именно речь, подчиненная музыкальному ритму. На первый взгляд, в идее Прокофьева нет ничего, кроме способа записи речитатива, но Сувчинский усмотрел здесь нечто более серьезное и, по его мнению, для музыки опасное.

Отвечая Прокофьеву (30.1.1924), Сувчинский излагает свою теорию «словесного интонирования», обращая внимание на корень проблемы, — на сопротивление осмысленного слова «музыкальной пластике». В зависимости от того, какая из сторон одержит верх в этом противостоянии, Сувчинский различает два вида слияния музыки со словом: речитатив и распев. В речитативе побеждает слово,

<sup>10</sup> Письмо Прокофьева и ответ Сувчинского см. в польдяева 1999: 96—97.

<sup>11</sup> Там же: 96.

оно сохраняет свое «логическое и фонетическое» единство, — но за счет подавления «музыкальной пластики». В распеве же, наоборот, происходит «деградация слова», разрушение его значения. Основной языковой единицей становится слог — и тогда расцветает музыкальная пластика, освобожденная от груза языковой семантики. Из двух видов вокальной музыки Сувчинскому явно импонирует распев, и идея Прокофьева о фиксации словесного ритма беспокоит его по существу. Он видит в ней неприятие того асемантического «слогового начала», которое он считает обязательным для высшей, истинно музыкальной формы интонирования — для «распева». По Сувчинскому, сохранение словесных значений несовместимо с богатством музыкальной пластики. Он пишет:

Все-таки слово и музыка — звук — два самоначатных явления. И их сочетание (напр. в опере) требует какой-то системы, подхода. Я боюсь, что в Вашей идее мелодекламации — как раз утверждается не «слоговое» начало, а «словесное», и тут возможны всяческие перебои и интерфункции музыки и слова<sup>12</sup>.

На первый взгляд кажется, что замечание Сувчинского бьет мимо цели, поскольку Прокофьев ведь предлагает свою систему для записи не оперы, а драмы. Но Сувчинский, видимо, хорошо понимал, что в своей композиторской работе Прокофьев оберегает от музыкальной коррозии просодию и значение устного слова не только в драме, но и в опере. Судя по всему, Прокофьев действительно относился к сплаву музыки и слова совсем иначе, чем его корреспондент.

Созданные Прокофьевым мелодии свидетельствуют о том, что он сознательно стремился к максимальному сохранению смысла и звучания текста. Он переводит в мелодию не только ритм речи и ее интонацию, но и значения слов. Прокофьев, по всей видимости, не допускает ни деградации слова, ни подавления музыкальной пластики; он стремится к идеальному и равноправному содружеству обоих.

\* \* \*

В этой статье я собираюсь проследить зависимость между мелодией и текстом в вокальных пьесах Прокофьева, применяя метод сопоставительного анализа мелодии и текста, предложенный в моих недавних статьях<sup>13</sup> и опробованный на романсах Чайков-

<sup>12</sup> Там же: 97.

<sup>13</sup> LANGLEBEN 2000; ЛАНГЛЕБЕН 2000.

ского и песнях Бетховена. Анализ основан на предположении о том, что языковая семантика проникает в мелодию по интонационному «мостику», пользуясь при этом иконизмом как средством переноса значений.

Интонационные значения, классифицированные и организованные в «интонационные лексиконы» (intonational lexicon), изучаются уже несколько десятилетий<sup>14</sup>. Было установлено, что интонационная фразировка устного текста не является чистой просодией, ибо музыка речи наполнена смыслом. Речевые интонационные контуры (ИК) состоят из элементарных частей, которые выражают достаточно определенные значения. Так, интонация ответственна за выражение многих речевых актов (просьба, приказ, угроза, приветствие). Но, как полагает большинство исследователей, интонационные значения не референциальны, а «attitudinal». Иными словами, единицы интонации являются прагматическими индикаторами, определяющими настрой высказывания, не затрагивая его семантики. Однако некоторые исследования допускают и вполне направленную семантизацию интонации. В чрезвычайно интересных книгах М. Либермана и Д. Р. Лэдда<sup>15</sup> интонация рассматривается как относительно независимая компонента языка, с собственной «морфологией» и семантикой, — как мелодия, руководимая своими законами и сохраняющая свое строение при сложении с сегментным предложением. В этих работах обстоятельно показано, что ИК и их части могут ощутимо семантизироваться, хотя значения эти по природе своей отличны от лексических. Единицы интонации, идеофоны (ideophones), являются, по существу, иконическими знаками — паралингвистическими метафорами, основанными на универсальном пространственно-звуковом символизме оппозиций верх — низ, напряжение — расслабление. Идеофоны зафиксированы системой и обычно сохраняют свои значения независимо от семантики сегментного высказывания. Однако при некоторых условиях они могут быть лексикализованы, обретая более определенные значения, привязанные к контексту<sup>16</sup>.

Независимое строение суперсегментной «речевой музыки», ее стандартный иконизм и потенциальная возможность ее гибкого приспособления и переосмысления в контексте — все эти свойства интонации позволяют увидеть процесс становления вокальной мелодии в новом свете.

<sup>14</sup> PIKE 1945; O'CONNOR, ARNOLD 1973; HALLIDAY 1967, 1970; BROWN 1977; CRYSTAL 1969. Обзор этих исследований см. в TLNCH 1996: 108—157.

<sup>15</sup> LIBERMAN 1978; LADD 1980.

<sup>16</sup> LIBERMAN 1978: 91—96; LADD 1980: 144.

Если мелодия усваивает интонацию текста или, по крайней мере, заражается ею, то вместе с идеофонами в нее проникают и их иконические значения, характерные для данного языка в целом. Композиторская мелодия с готовностью усваивает знаки универсального символизма — может быть, потому, что музыка была для таких знаков изначально предназначена. Как полагает Вяч. Вс. Иванов<sup>17</sup>, эволюция музыкальной символики была направлена от персональной маркировки личности к обозначению универсальных структур:

In these biologically ancient cases the musical text has an individual as its signifier. But later on, social structures may also find direct iconic representation in music. In archaic musical systems one may find a reflection of the main binary opposition that characterizes dualistic social organization, myths, and rituals<sup>18</sup>.

Вместе с элементами ИК их устоявшиеся в языке коннотации оседают в мелодии, но этим дело не ограничивается. Мелодия сохраняет унаследованные значения, но творчески отбирает и преобразует их. На основе конкретного словесного текста в мелодии возникают новые иконические образы, тоже вполне конкретные. Иконизм композиторской мелодии направлен от универсального к индивидуальному — в этом можно видеть обращение эволюционного процесса.

Передачу значений из текста в мелодию не следует понимать как точное копирование текстовой интонации. Проще всего было бы предположить, что мелодия следует за интонацией текста, послушно имитируя ее. Но это не так. Мелодия отбирает в тексте лишь некоторые, удобные ей идеофоны, усиливает их, умножает, повторяет по своим собственным правилам и покрывает ими весь текст, пренебрегая остальным интонационным материалом. В тексте выделяются активные элементы — *мотивные базы*, просодия которых дает начало минимальным мелодическим единицам — музыкальным мотивам. Последние, повторяясь, подчеркивают речевое звучание активных элементов — в ущерб всем остальным, пассивным элементам. Мелодическая активность / пассивность слов и фраз может, но не обязана зависеть от их текстовой значимости. Выпеваются все слова текста, но только мотивные базы привносят в мелодию свою просодию, паралингвистически окрашенную.

---

<sup>17</sup> IVANOV 2000.

<sup>18</sup> *Ibid.*: 270.

В самом деле, мелодия перенимает у интонации ее потенциальную способность к контекстной лексикализации, что создает условия для заражения мелодии семантикой избранных элементов текста. Мотивным базам — и только им — предоставляется возможность экранировать в музыку свою семантику и свои индивидуальные коннотации. Результатом является мелодия, которая опирается не только на условно-музыкальную символику, но и на собственно языковые значения — как лексико-семантические, так и дискурсивно-прагматические.

Если интонация является каналом для проникновения семантики в мелодию, то, поскольку ИК индивидуальны для каждого естественного языка<sup>19</sup>, мелодия оказывается прикрепленной как к просодии, так и к семантике определенного языка. Отсюда — трудность восприятия вокального произведения, текст которого переведен без достаточного внимания к размещению в нем мотивных баз. Такой перевод, не обесмысливая текста, может обесмыслить сложенную с ним мелодию и всю вокальную пьесу в целом<sup>20</sup>.

Таким образом, степень и качество инфильтрации языкового смысла в мелодию зависят от особенностей усвоения ею языковых интонаций. Мелодия улавливает исходящие от текста жизненные токи, но сортирует и отбирает рабочие импульсы по своему капризному хотению. Рожденная таким образом мелодия излучает определенную долю языкового смысла; в то же время и сам текст, дав жизнь мелодии, претерпевает серьезные изменения. Мелодия вырастает из текста, но одновременно и диктует ему свою волю. Окутывающая текст мелодическая вуаль реорганизует его таким образом, что мотивные базы выдвигаются на передний план, подавляя, а подчас и вовсе стирая все остальное. Мелодия разбрасывает по тексту свет и тени своевольно, лишь отчасти сообразуясь с грамматикой, синтаксисом и прагматической связностью текста. В результате изменяется как структура текста, так и его смысл.

---

<sup>19</sup> См. об ИК русского языка БРЫЗГУНОВА 1977 и английского PALMER 1950; O'CONNOR, ARNOLD 1973.

<sup>20</sup> Издатель сочинений И. С. Баха А. Рименшнейдер предостерегает против использования переводов при анализе хоралов: «When it is taken into consideration that often a certain word is definitely illuminated by a certain harmony placed simultaneously with the word, one is not surprised to find, by reason of poetic licence, the harmony and word separated by several beats or even several measures by translation» (RIEMENSCHNEIDER 1941: X).

Несоответствие текста и мелодии в немецких переводах романсов Чайковского обсуждается в ЛАНГЛЕБЕН 2000.

Текст, оснащенный мелодией, несет в себе новое сообщение, и не всегда ясно, какое именно. Иногда это удастся выяснить с помощью сопоставительного анализа текста и мелодии. Опознав в тексте активные элементы и сопоставив их с мелодией, можно выявить особенности сцепления соответствующих музыкальных мотивов и уловить новые оттенки смысла, внесенные мелодией. Содержание, возникшее при совмещении музыки с текстом, как правило, отклоняется от первоначального. В лучшем — для текста — случае мелодия настраивается на его волну и предлагает осмысленную музыкальную интерпретацию, не вступающую в противоречие с исходной. В худшем — мелодия выветривает содержание текста, который становится почти ненужным довеском к ней. Но нельзя обвинять композиторов в жестоком обращении с словесным искусством, ведь заботясь о мелодическом богатстве своего опуса, композитор вынужден игнорировать языковые значения, то есть поступать так, как советовал Прокофьеву Сувчинский. Текст должен быть принесен в жертву мелодии. Но должен ли? По-видимому, это все-таки зависит от композитора. Так, в некоторых мелодиях Чайковского интонируется одно-единственное слово, которое заглушает все остальные слова<sup>21</sup>. Мелодии же Прокофьева, как правило, не уничтожают текстов, их породивших. Озвученные им тексты предоставляют благодарный материал для изучения языкового субстрата мелодии потому, что его мелодии срастаются с текстами разных видов и жанров, не только не стирая смысла слов, но и проясняя его.

Прокофьев сочинял музыку и на стихотворные, и на прозаические тексты. Следует заметить, что взаимодействие мелодии с прозой отличается от взаимодействия ее с стихом. Помимо общеязыковых особенностей, стихотворение имеет еще и поэтические, которые тоже влияют на мелодию. Собственная просодия стиха, подчиненная национальной системе версификации, требует к себе внимания композитора. Но, создавая мелодию на прозаический текст, он свободен от ограничений стиховой системы и остается один на один с языком. Мелодии Прокофьева соединяются с текстами по-разному, в зависимости от специфики литературной формы. «Прозаические» мелодии связаны с языковым субстратом не только выбором и маркировкой активных элементов текста (мотивных баз), но и более естественной расстановкой речевых интонаций.

Пытаясь проникнуть в тайну рождения мелодии из текста, мы рассмотрим здесь три мелодии Прокофьева: одну «прозаиче-

---

<sup>21</sup> См. примеры в ЛАНГЛЕБЕН 2000.



скую» — начало «Гадкого утенка» (ор. 18, 1914), и две «стихотворные» — романсы на слова Ахматовой («Сероглазый король», ор. 27, № 5, 1916) и Бальмонта («Закливание воды и огня», ор. 36, № 1, 1921). При разборе мелодий нам придется отвлечься от аккомпанемента, который, разумеется, чрезвычайно важен для осмысления мелодии. Сознвая всю важность этого ограничения, мы тем не менее пока вынуждены отказаться от усложнения анализа.

Три текста, принадлежащие разным авторам, весьма отличаются друг от друга по стилю, по настроению, по литературной технике. Несходство текстов — разительное, но сказалось ли оно на сочинениях Прокофьева? В какой степени русский язык вживлен в эти мелодии? В поисках ответа мы проследим ход мелодий по трем текстам, опознавая мотивные базы и их музыкальные отображения.

\* \* \*

### *Гадкий утенок* (ор. 18)<sup>22</sup>

Мысль о сопряжении музыки с прозаическим текстом, по видимому, посещала Прокофьева задолго до его переписки с Сувчинским. «Гадкий утенок», сочиненный в 1914 г., являет собой прекрасный образец ритмического и интонационного слияния прозы и мелодии. Текст «Гадкого утенка» не принадлежит Г.-Х. Андерсену. Он был составлен Н. А. Мещерской-Кривошеиной на основе нескольких переводов знаменитой сказки. Вот что пишет об этом сама Мещерская:

...очень скоро пришла мысль написать про «Гадкого утенка», я достала несколько изданий этой сказки и, главное, конечно, пыталась как можно лучше составить текст, который выразит горестное одиночество утенка.

(...) Через две-три недели музыка «Гадкого утенка» была уже написана. Прокофьев был в восторге от этой вещи, говорил, что мы будем вместе работать; очень скоро это произведение было исполнено нашей знакомой камерной певицей Жеребцовой-Андреевой в ее концерте. (...) Прокофьев на манускрипте написал посвящение: «Нине Мещерской»<sup>23</sup>.

Мы рассмотрим здесь только начало «Гадкого утенка» — первые восемь предложений и сопровождающую их мелодию:

<sup>22</sup> ПРОКОФЬЕВ 1975: 13—38.

<sup>23</sup> Цит. по: САВКИНА 1991: 163.

(А) Как хорошо было в деревне! Солнце весело сияло, рожь золотилась, душистое сено лежало в стогах! (В) В зеленом уголке, среди лопухов, утка сидела на яйцах. (С) Ей было скучно, она утомилась от долгого сидения. (D) Наконец, затрещали скорлупки одна за другой. Утята вылезли на свет. «Как велик / Божий мир! Как велик Божий мир!»

Сам по себе этот текст, гладкий, но бесцветный, мало интересен. Однако мелодия, точно следующая за просодией и синтаксисом, заметно облагораживает его, высвечивает в нем несомненное художественное единство и даже стихотворные ритмы.

Восемь предложений поделены мелодией на четыре части — обозначенные латинскими буквами А, В, С, D. Внутри каждой части повороты мелодии точно соответствуют словесной фразировке и интонации. Членение на мелодические фразы и мотивы совпадает с синтаксическим членением, за исключением одной эмфазы: *от долгого / сидения*.

Сложение мелодии с текстом обнажает противостояние и слияние двух видов ритма — стихового и мелодического. Оказывается, что проза этого отрывка написана сплошь стихами: чередуются разностопные трехсложники с ямбами. Ритмы мелодии тоже меняются, преобразуя силлаботонику в квантитативные музыкальные «стопы». Но музыкальный ритм не следует рабски за стиховым: музыка иногда подстраивается к размеру текста, усиливая его ударения (напр., *Как велик Божий мир*), иногда же корректирует заданный текстом размер<sup>24</sup>. Соответствие ритмов показано на схеме 1. Косыми скобками размечена фразировка мелодии — легко видеть, что она нигде не вступает в противоречие с синтаксисом.

Схема 1

Текст	Размер	Ритм мелодии
(А) Как хорошо / было в деревне! //	Дактиль	6/8 Lento
Солнце / весело сияло, //	Ямб	2/4 Allegretto
рожь / золотилась, //	Дактиль	..
душистое сено / лежало в стогах!	Амфибрахий	..
		Пауза (2 такта)

<sup>24</sup> Относительная независимость спонтанных стиховых размеров от ритма мелодии объясняется довольно просто. Дело в том, что словесное ударение в мелодии может быть передано как помещением ударного слога на сильной доле такта, так и удлинением звука.

(В) В зслном уголкс, / среди ло[пухов], // утка / си дела на яйцах	Ямб " " Дактиль " "	6/8 Sostenuato " "
(С) Ей было скучно, / она утомилась // от долгого / сидения	Ямб Амфибрахий Ямб	" Замедленнс " "
(D) Наконц, / затрещали скорлупки одна за другой. / Утята / вылезли на свст. // «Как велик / Божий мир! / Как велик / Божий мир!» //	Анапест Ямб Анапест Анапест, 2 ст	Пауза (1½ такта) 2/4 Allegro " " " Пауза (4 такта)

Само собой разумеется, что выявление стиховых размеров — лишь побочный результат мелодизации. Смена ритмов в мелодии диктуется в первую очередь целенаправленным делением содержания на четыре части. Благодаря тому, что семантические нюансы, незаметные в тексте, иконически выпячиваются мелодией, получается, что деление текста на четыре части оправдано его смыслом. Утверждается расчленение не только формальное, но и эмоциональное: благодаря музыке мы осознаем, что каждая часть текста окрашена особым, ей одной присущим настроением. Каждая из четырех частей оканчивается длительной паузой (заполненной аккомпанементом), после которой меняется темп и, что самое для нас важное, меняются мотивы. Рассмотрим части (А), (В), (С) и (D) по отдельности, соединяя текст и мелодию и прослеживая соответствие мелодических мотивов и элементов текста.

#### Часть (А):

*Lento* *Allegretto*

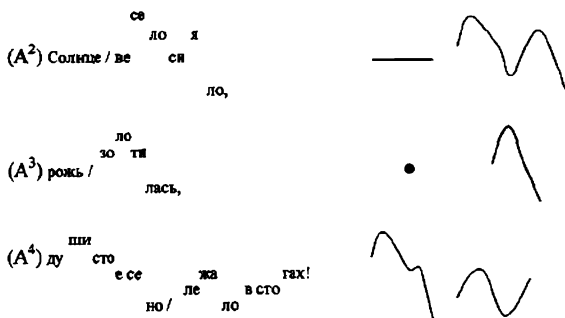
(А) Как хо-ро-шо бы-ло в де-рев-не! Соли-де ве-се-ло си-я-ю, рожд-зо-ло-ти-льсь, ду-ши-сто-е се-ю ле-жа-ю в сто-гах!

Эта часть полностью охвачена двумя контрастными мотивами, зарождающимися в начальном предложении (А<sup>1</sup>). Эмоциональная

оценка *Как хорошо* становится исходной мотивной базой — она вкладывается в линейный, статический мотив, которому противопоставлен другой мотив — волна, покрывающая фразу *было в деревне*<sup>25</sup>:



Это мелодическое противопоставление имитирует речевую интонацию вполне внятно, даже несколько утрировано. Контрастом двух мотивов, линейного и волнообразного, задается членение предложения (A<sup>1</sup>) на эмоцию и дескрипцию, которые взаимодействуют в этом предложении как тема и рема. Предложение это активно лидирует в части (A). Контраст линии и волны, а вместе с ним и интонационное членение на тему и рему переносится на следующие три предложения, (A<sup>2</sup>), (A<sup>3</sup>) и (A<sup>4</sup>), в которых тема представлена подлежащим, а рема — предикатом:



На пути от (A<sup>1</sup>) к (A<sup>4</sup>) мелодический контур ремы изменяется, но остается всегда волнообразным. Что же касается горизонтальной линии темы, то она постепенно укорачивается и наконец стягивается в точку (на слове *рожь*). Отмечая конец части, мелодия предложения (A<sup>4</sup>) несколько отклоняется от модели: рема остается волнообразной, но место линейного мотива занимает на сей раз выгнутый нисходящий.

<sup>25</sup> Ступенчатая запись интонации и сопровождающие ее линии лишь приблизительно передают движение мелодии, точное же распределение высот см. в нотных иллюстрациях.

Легко видеть, что интонационное противостояние темы и ремы сохраняется до конца части (А). Благодаря неизменно волнообразной реме мелодия этой части свободно раскинулась на целую октаву (соль<sup>1</sup> — соль<sup>2</sup>). Отметим, что верхний предел (соль<sup>2</sup>) достигнут лишь в одной точке, на втором слоге слова *золотилась*. Значимость этого неударенного звукового пика выяснится позже.

Итак, начальное предложение (А<sup>1</sup>) сообщает мелодии всей этой части свое актуальное членение — а вместе с ним и свою семантику. Только это предложение активно, выпукло, остальные три предложения — пассивны, значение их нивелируется. Ставши мотивной базой, предложение (А<sup>1</sup>) как бы поглощает три следующих предложения, присваивает им свою интонацию и свое значение — спокойную, статичную радость жизни, *Как хорошо!* Таким образом, мелодия интерпретирует этот отрезок текста как ведомый предложением (А<sup>1</sup>):

(А <sup>1</sup> )	КАК ХОРОШО	/	БЫЛО В ДЕРЕВНЕ!
(А <sup>2</sup> )	Солнце	/	весело сияло,
(А <sup>3</sup> )	рожь	/	золотилась,
(А <sup>4</sup> )	душистое сено	/	лежало в стогах!

(заглавными буквами выделены активные мотивные базы).

Перейдем теперь ко второй части, (В):

Un poco sostenuto

(В) В зе- ле-ном у-гол-ке, сре-ди ло- пу-хов, у- тка си- де-ла на яй-цах.

Противопоставление линии и волны исчезает, и появляются совсем новые мотивы, непохожие на предыдущие. В тексте отмечаются новые мотивные базы, и первая из них — не слово, а фраза *В зеленом уголке*. Эта фраза интонируется как острый мелодический зигзаг, причем существительное получает добавочное ударение на первом слоге: *эголке*. Эмфатическая маркировка этой фразы обращает внимание на яркий иконический образ. В самом деле, нельзя не заметить, что остроугольный мотив имитирует семантику слова *уголок*. Мотив повторяется на той же высоте, зигзаг переносится на следующую, мелодически пассивную фразу, *среди лопухов*. Это буквальное повторение продлевает звучание слова *уголок*, которое как бы продолжает звучать вместо пассивной фразы, оттесняя ее смысл.



Вслед за двойным зигзагом в мелодию вторгается еще один мотив, вертикальный — его привносит особенным образом подчеркнутое слово-спондей *Утка*, которое получает дополнительное сильное ударение на втором слоге и поется как *эт-ка*. По контрасту с частью (A), мелодия располагается в низком регистре, в узком интервале терции, и потому первый слог слова *этка*, выскочивший далеко вверх, на высокое ми<sup>2</sup>, звучит чрезвычайно резко. Слово *этка* круто спадает вниз на целую октаву; этой отвесной вертикали противопоставлена горизонталь, мелодически почти безударная, — *сидела на яйцах*:

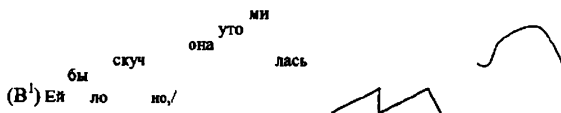


В сцеплении резко акцентированной вертикали и безакцентной горизонтали можно усмотреть сочетание двух разнотипных иконических отображений — семантического и прагматического. Горизонталь соответствует семантике глагола *сидела*, что же касается вертикали, то она не имеет прямого отношения к лексеме *утка* — иконизм этой вертикали скорее прагматический, оценочный. Твердая, прямая вертикаль намекает на уткины сугубо утвердительные качества, позже вполне разъяснившиеся в ее поведении и воспитательных речах. Вертикаль предсказывает жизненную устойчивость утки, ее солидный статус добропорядочной обитательницы птичьего двора.

Часть (C) не приносит ни изменений темпа, ни новых мотивов и мелодически явно подражает предыдущей части:



(C) Ей бы-ло ску-чно, о-на у-то-ну-ла в ласе от дол-го-го си-де-ния.

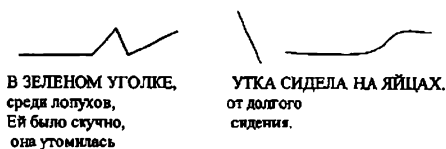




Здесь повторились уже знакомые два мотива: зигзаг и соединение вертикали с горизонталью, причем второй повторен дважды, подчеркивая прилагательное (*долгого*) и существительное (*сидения*) по отдельности и приравнивая их друг другу.

Сходство мотивов в частях (B) и (C) вполне оправдано семантикой текста, это одна и та же ситуация — неподвижно в уголке сидящая утка.

Получается, что части (B) и (C) объединены: в них есть две общие мотивные базы, которые организуют, подбирают под себя весь остальной текст, все пассивные элементы следующим образом:

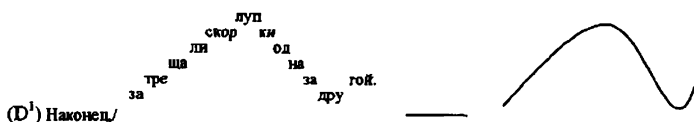


До сих пор, в частях (A), (B), (C), темп мелодии был довольно медлительный. Часть (D) приносит с собой решительное ускорение, *Allegro*:

*Allegro, ma non troppo*

(D) На-ко-нec, за-тре-ща-ли скор-луп-ки од-на за дру-гой. У-тя-та вы-лез-ли на  
свет. "Как ве-лик Бо-жий мир! Как ве-лик Бо-жий мир!"

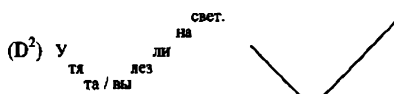
Ускоренный темп не мешает распознать знакомую конфигурацию мотивов, напоминающую о противопоставлении темы и ремы в части (A). В самом деле, в предложении (D<sup>1</sup>) *Наконец, затрещали скорлупки одна за другой* возвращается сочетание прямой линии и волны. Правда, волна теперь расширилась, раскатилась гаммой вверх и вниз — но это несомненно волна, идущая вслед за прямой линией:



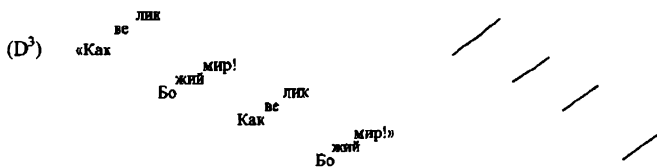
Эта новая пара мотивов, очевидно, происходит из начальной мотивной базы, т. е. (D<sup>1</sup>) выводимо из (A<sup>1</sup>):



Следующее предложение, (D<sup>1</sup>) *Утята вылезли на свет*, вложено в два мотива — короткий нисходящий и длинный восходящий.



Нисходящая линия, *утята* — лексический и мелодический дериват от авторитетной мамыши-утки, а *вылезли на свет* — мелодически связано с протяженным разбегом предшествующей волны. Однако в этом месте из текста извлекается новая мотивная база, с двумя сильными ударениями, в начале и в конце. Восторженный восходящий мотив повторяется в укороченном виде еще четыре раза: *Как велик / Божий мир!* / *Как велик / Божий мир!*



Эти четыре восходящие тройки звуков интересны не только своей настойчивостью, но и постепенным, неукоснительным снижением. Они начинаются высоко, и первая из троек с сильным ударением



влетает в звуковой пик соль<sup>2</sup>: *Как велик*. (Пик этот, как уже упоминалось, был прежде достигнут в *золотилось*, но тогда он был безударным.) Затем тройки, одна за другой, спускаются все ниже и ниже (на кварту, квинту и снова на кварту), пока, наконец, последняя тройка не спадает окончательно до звукового уровня сидящей утки.

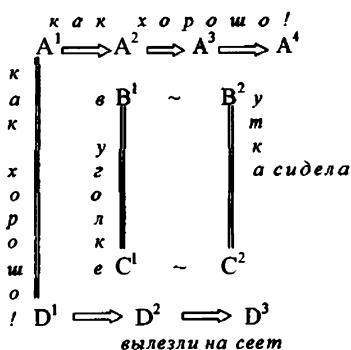
Здесь угадывается еще одно, более обобщенное иконическое отображение отношений между мамой-уткой и ее детьми: новорожденные птенцы рвутся в небеса, но нисходящая вертикаль (мотив утки) неуклонно осаждает их порыв и заземляет утят на положенном месте, внизу, рядом с их солидной мамашей.

Итак, мелодическая группировка текстовых элементов позволяет сделать вывод, что текст поставляет мелодии всего четыре словесные базы: КАК ХОРОШО БЫЛО В ДЕРЕВНЕ, В ЗЕЛЕНОМ УГОЛКЕ, УТКА СИДЕЛА НА ЯЙЦАХ, ВЫЛЕЗЛИ НА СВЕТ. Этого вполне достаточно для резюме. Смысл активных слов текста, тех, которые выполняют роль мотивных баз, выпячен, а смысл пассивных — приглушен. Но эти пассивные элементы подчиняются активным в полном согласии с синтаксисом и логикой текста. Таким образом, в своем мелодическом преображении текст сокращается. Но не искажается: сжимая текст, мелодия одновременно объясняет его.

Между мотивными базами и частями мелодии возникает стройное соотношение, графически представленное на схеме 2.

Схема 2

Соотношение между мотивными базами и частями мелодии  
в *Гадком утенке*



На этой схеме легко увидеть, что каждая часть мелодии имеет собственную мотивную базу, причем начало и конец перекликаются через связующее звено ( $D^1$ ), а середина ( $B-C$ ) отграничена и симметрично уравновешена. По всей видимости, содружество мелодии и текста в начале «Гадкого утенка» устраивается как нельзя лучше. Немаловажную роль в укреплении этого содружества сыграло как то, что словесные базы удачно резюмируют текст, так и то, что музыкальные мотивы почти все иконически сопряжены со своими словесными базами. Само собой разумеется, что превосходные отношения мелодии с текстом накладывают определенные ограничения на перевод текста на другой язык. Даже если все слова останутся на местах, назначенных им мелодией, иконические отношения между мотивами и их базами сохранить нелегко. Например, мелодическую вертикаль, предназначенную для слова *út-ká*, можно прикрепить к односложному английскому слову *duck* лишь ценой растяжения, а значит, отказа от присущей этому слову английской просодии. А это, в свою очередь, повлечет за собой потерю языковых коннотаций и обеднение смысла мелодии.

\* \* \*

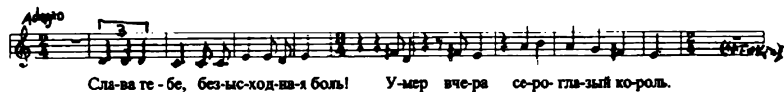
Слияние стихотворного текста с мелодией происходит в существенно иных условиях. При создании прозаической мелодии композитор работает с языком, не испытывая давления со стороны поэтической системы. В стихотворении же, наряду со словами, есть еще и стопы, наряду с предложениями — строки, с которыми композитору приходится считаться. И все-таки композиторы явно предпочитают тексты стихотворные, а не прозаические. Очевидно, стихотворные единицы и ритмы, ограничивая свободу мелодии, одновременно сообщают ей дополнительные импульсы. Как прочесть стихотворение — подчеркивая метр или ритм, отграничивая интонацией строку или стараясь сохранить связность предложения? Сопряжение мелодии одновременно и с языком, и со стихом ставит иные, но не менее интересные задачи, нежели вольная мелодическая трактовка нарративной прозы. Прислушиваясь к настрою текста, композитор может пожелать погрузиться полностью в стихию стиха. Но в его власти, пренебрегая ограничениями версификации, выйти на просторы свободной речи. Наконец, он может строить свою мелодию, лавируя между этими крайностями.

Прокофьев лепит свои мелодии различными способами, и, как правило, ему удается подобрать особый ключ к неповторимости стихотворения и к творческому почерку его автора.

*Сероглазый король* (ор. 27, № 5, слова А. Ахматовой)<sup>26</sup>

- (А) Слава тебе, безысходная боль!  
Умер вчера сероглазый король.
- (В) Вечер осенний был душен и ал.  
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:  
«Знаешь, с охоты его принесли,  
Тело у старого дуба нашли.  
Жаль королеву. Такой молодой!..  
За ночь одну она стала седой».
- (В') Трубку свою на камине нашел  
И на работу ночную ушел.
- (С) Дочку мою я сейчас разбужу,  
В серые глазки ее погляжу.
- (D) А за окном шелестят тополя:  
«Нет на земле твоего короля...»

Если мелодия «Гадкого утенка» выведена только из речи, то в романсе на слова Ахматовой мелодия направляется то стихом, то речью. В ней совмещены два голоса, жены и мужа, причем образ женщины драматически раздваивается. Как и в «Гадком утенке», мелодия делит текст на несколько частей, разделенных долгими паузами. Романс начинается с безусловного подчинения стиху (четырёхстопному дактилю): первая строка скандируется мелодией без речевых пауз, в низком регистре, почти не меняя высоты: *Слава тебе, безысходная боль*. Это — введение, укорененное скорее в стихе, чем в речи. Оно составляет мотив боли, который повторится, но не сразу. А пока — стих отступает, уже на следующей строке дактилическая стопа расшатывается, раздвигается паузами, и, оставаясь на той же высоте, мелодия имитирует замедленную разговорную речь: *Умер ... вче/ра... се/ро/глазый ко/роль*:



Слово *умер* становится мотивной базой, и ему уподобляется следующее за ним слово — *вчера*; оба эти слова эмфатически выделены, вопреки стиху. Вместе они составляют напряженную тему, ко-

<sup>26</sup> ПРОКОФЬЕВ 1975: 90—93.

торой противопоставлена мягко растянутая волна-рема, наложенная на слова *сероглазый король*, пропетые с ласкающей интонацией:

ро  
се гла  
зый  
у вче зый  
мер... ра... ко  
роль

Это предложение господствует в тексте, и оно же господствует в музыке, наделяя своей интонацией пять следующих за ним предложений. Речевая — не стиховая — интонация, снятая с этого, самого информативного предложения, надолго овладевает текстом, приспособиваясь к изменяющемуся смыслу, но и в разных своих ипостасях она вполне узнаваема. Каждая музыкальная фраза начинается с какого-нибудь варианта мотива *Умер* — ему отдаются все двухсложные начала предложений:

Ве-чер о-сен-ний был ду-шев в ал. Муж мой, вер-нув-шись, спо-кой-но ска-зал:  
Зна-ешь, с о-хо-ты е-го при-нес-ли, Те-ло у ста-ро-го ду-ба на-шли.

Прямая речь мужа обращает на себя особенное внимание. Она поднята на кварту выше сумрачного начала и интонационно выровнена. Здесь мелодия спокойная и совершенно разговорная, но несомненно родственная звучанию заглавного предложения, похожая на нее даже и паузами: *Знаешь... с охоты...* Это мелодическое родство / различие проливает свет на непростую хронологию стихотворения и позволяет уловить в нем нарративный реверс. Музыка договаривает то, что утаил поэт: *Умер... вчера...* тоже было сказано мужем и лишь затем повторено женой. Эту, главную для нее, суть его речи женщина изъяла, она вынесла эти слова вперед, в заглавие, и произнесла их своим низким, глухим от горя голосом. Передача мелодии от равнодушного мужа к тайно страдающей жене отразилась и на высоте регистра, и на длине пауз (которые в речи мужа предельно укорочены). После речи мужа снова звучит голос жены, в уже знакомом нижнем регистре, и вместе с ним возвращается и вводный мотив «безысходной боли». *И на работу ночную ... ушел* звучит почти так же, как *Слава тебе, безысходная боль*, за вычетом сильно маркиро-

ванного конца, отделенного долгой речевой паузой, теперь уже характерной отметкой речи жены.



Слово *Умер* неназойливо, но неотступно пронизывает мелодию — но оно вдруг и бесследно исчезает в двух строках, отведенных дочке. Женщина вдруг заговорила-запела совершенно иначе, чем до сих пор. Теперь она — не жена, не любовница, теперь она — нежная мать, охраняющая свою дочь. Исчез мрачный мотив *умер*, но все поет о сероглазом короле. Ведущий мотив этого фрагмента — отлогий спуск, словесная база которого — именно *сероглазый король*. Мягко опускающаяся линия мелодии перенесена в самый верхний регистр, но в ней нетрудно узнать тот самый ласкающий мотив, с которым вошел в романс сероглазый король. Однако теперь этот мотив наложен на слова таким образом, что между ними трудно провести границу. Слова сливаются, некоторые слоги распеваются на две или даже три ноты, текст поглощается мелодией, превращается в почти бессловесную колыбельную песню:



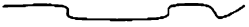

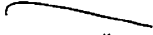
Последние два предложения возвращают нас к низкому регистру первых строк и к их стиховому ритму. Опять, и на этот раз буквально, повторяется дактилический мотив «безысходной боли»: «Нет на земле твоего короля...» — мелодический близнец введения *Слава тебе, безысходная боль!*



На слух мелодия «Сероглазого короля» совсем иная, чем мелодия «Гадкого утенка», но трудно не заметить некоторое типологическое сходство между ними. В обоих случаях рема, сформированная оппозицией напряжение — расслабление, интонируется волной. В обоих

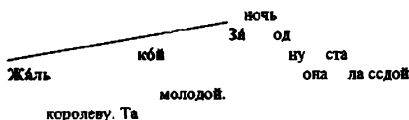
случаях повторность музыкальных фраз ограничена. Мотивы и их сочетания повторяются, но нигде не буквально. В этом романсе, так же, как в прозаической мелодии, преобладают разговорные интонации. За исключением мотива боли в начале, середине и конце, мелодия в «Сероглазом короле» течет почти как речь, в свободном, непредсказуемом ритме.

Итак, в мелодии «Сероглазого короля» доминируют три мотивные базы, которые управляют текстом, сокращая его следующим образом:

 СЛАВА ТЕБЕ, БЕЗЫСХОДНАЯ БОЛЬ! А за окном шелестят тополя И на работу ночную ушел «Нет на земле твоего короля...»	 УМЕР... вчера Вечер Муж мой Знаешь, тело утисл	 СЕРОГЛАЗЫЙ КОРОЛЬ спокойно сказал Дочку мою я сейчас разбужу В серые глаза
--	---	---

Музыкальное сокращение не приносит вреда тексту Ахматовой, скорее наоборот. Хотя мелодия выращена всего лишь на трех элементах текста, но это самые содержательные, самые важные элементы. Кроме того, мотивы не застывают, они варьируются, открывая незаметные в тексте оттенки смысла.

Следует особо отметить, что стихотворение перенесено в романс без каких-либо купюр и добавлений. Сделана только одна поправка, едва заметная в тексте, но существенно отразившаяся на мелодии. Композитор убрал многоточие после слов *Такой молодой!*.. — вероятно потому, что многоточие потребовало бы паузы, которая нарушила бы восходящую линию ударений, отмеченных акцентами (А-Н-Сis)



Жаль      коби      За од ну ста      она ла ссой  
 королеву. Та      молодой.

Эта восходящая линия уподобляется разговорной интонации, отражающей нарастающую эмоцию. Сравнивая эту интонацию с мрачной монотонностью мотива безысходной боли, можно уловить оппозицию истинного страдания — ритуальному сочувствию. Не опасаясь впасть в преувеличение, можно сказать, что мелодия Прокофьева вчитывается в стихотворение Ахматовой, опутывает его чуткой сетью интерпретации.

**Заклинение огня и воды** (ор. 36, № 1, слова К. Бальмонта)<sup>27</sup>

Прокофьев был дружен с Бальмонтом, любил его стихи и многие из них положил на музыку. Впервые он это сделал в 1909—1910 г.:

Два женских хора с оркестром — «Лебедь» и «Волна» — были сочинены в связи с моими занятиями с ученическим хором в консерватории; ... Написаны они были на очень поэтические тексты Бальмонта, которые, кроме того, привлекали меня исключительной музыкальностью речи («кто равен мне в моей певучей силе? никто, никто!»). После этого я не раз обращался к текстам Бальмонта<sup>28</sup>.

Романс «Заклинение огня и воды» был издан с двойным текстом, русским и французским. Стихотворение Бальмонта переведено самим Прокофьевым и его женой, певицей Линой Любера (которой посвящен весь цикл романсов ор. 36). Оригинальный текст стихотворения<sup>29</sup> был несколько растянут за счет повторения некоторых строк (повторения эти заключены в квадратные скобки).

**Заклинение огня и воды**  
(из сб. «Птицы в воздухе», 1908)

Я свет зажгу, я свет зажгу  
На этом берегу.  
Иди тихонько.  
Следи, на камне есть вода,  
Иди со мной, с огнем, туда.  
[с огнем, туда.]  
На белом камне есть вода.  
[на белом камне есть вода.]  
Иди тихонько.

Рука с рукой, рука с рукой,  
Здесь кто-то есть другой.  
Иди тихонько.  
Тот кто-то, может, слышит нас.

**Une incantation du feu et de l'eau**  
(Traduction française de Lina Ljubcra et de Serge Prokofieff)

J'allume le feu, j'allume le feu  
sur toute cette rive obscure.  
Marchons en silence.  
Regarde cette pierre couverte d'eau,  
suis moi sans bruit,  
lumière en main, lumière en main.  
Regarde, regarde cette pierre blanche,  
cette pierre blanche couverte d'eau.  
Marchons sans crainte.

Joignons nos mains, serrons nos mains.  
Prends garde, quelqu'un est là!  
Silence... silence...  
Qui sait s'il peut entendre nos pas.

<sup>27</sup> ПРОКОФЬЕВ 1975: 114—118.

<sup>28</sup> Прокофьев, «Автобиография», 144.

<sup>29</sup> См. БАЛЬМОНТ 1983: 261.

Следи, чтоб свет наш не погас,  
 Чтобы вода не пролилась.  
 Тот кто-то, может, слышит нас.  
 [Тот кто-то, может, слышит,  
 может, слышит нас.]  
 Иди тихонько.

Surveille la flamme, veille bien  
 que l'eau sacrée ne se renverse.  
 Prends garde, il peut entendre nos pas.  
 Prends garde, il peut entendre,  
 il peut entendre nos pas.  
 Silence... Silence...

Мы свет несем, мы свет несем,  
 Рабы нам — Ночь со Днем.  
 Иди тихонько.  
 Следи, рука с рукой тверда,  
 На белом камне есть вода.  
 Свети, идем с огнем туда.  
 [Свети, следи, следи, свети.]  
 Иди тихонько.  
 [Иди тихонько.]  
 [Иди тихонько...]

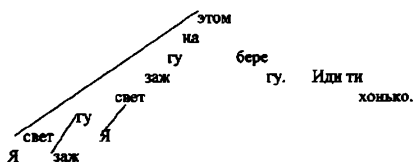
La nuit, le jour sont nos esclaves.  
 Portons, portons le feu!  
 Marchons sans crainte.  
 Joignons nos mains. Regarde, regarde  
 cette pierre blanche couverte d'eau.  
 Éclaire, allons lumière en main,  
 éclaire, éclaire, suis moi, suis moi.  
 Suivons la pente.  
 Allons sans crainte.  
 Silence... Silence...

Если в мелодии «Сероглазого короля» преобладает речевой ритм, то мелодия «Заклинания огня и воды» ориентируется прежде всего на ритм стиха. Главная текстовая опора мелодии, ее основная мотивная база — не слово языка, а ямбическая стопа. Весь романс охвачен одной-единственной ритмической фигурой,  $\frac{1}{8} + \frac{1}{4}$ , которая точно соответствует стопе ямба. Мелодия вся втиснута в корсет полноударного ямба и, по существу, скандирует стихотворение. Но стихотворение Бальмонта именно такого скандирующего чтения и требует, поскольку ритм его почти нигде не отклоняется от размера. (В самом деле, во всем стихотворении ослаблены только три икта: *на этом берегу, следи, чтоб свет наш не погас, чтобы вода не пролилась.*) В этом ямбическом ритме выкованы три элементарных мотива, восходящий, нисходящий и симметричный, которые повторяются многократно и буквально.

Слова *Я свет* порождают первый мотив, восходящая линия которого повторена трижды и неудержимо идет вверх. В конце того же предложения начинается нисходящая линия, которая оформляется в мотив вместе со следующим предложением, *Иди тихонько*:

Я свет за-жгу, я свет за-жгу На э- том бе-ре- гу. И-ди ти-хонь-ко.





Метафорический иконизм этих двух мотивов достаточно вытен: длинный, ступенчатый подъем символизирует разгорающийся огонь; короткий, однообразно топчущийся спуск — осторожные, тихие шаги. Что же касается речевых свойств этих мотивов, то они неодинаковы. Аффектированное восхождение *Я свет зажгу* не очень согласуется с разговорной интонацией. Но монотонный спуск *Иди тихонько* — вполне естествен для интонации этого предложения.


Третий, тоже многократно повторенный мотив, с симметричным, отчетливо иконичным контуром, впервые появляется при словах *На белом камне есть вода*. Метафорический смысл этой симметрии раскрывается чуть позже, когда тот же мотив опять повторяется при словах *Рука с рукой*:




Довольно длинный текст стихотворения (еще удлинённый повторениями) весь покрыт этими тремя мотивами. Таким образом, помимо своего жесткого ямбического якоря, мелодия романа опирается на три словесные мотивные базы: *Я СВЕТ ЗАЖГУ*, *ИДИ ТИХОНЬКО* и *РУКА С РУКОЙ*:



**Я СВЕТ ЗАЖГУ**  
Мы свет несем  
следи, на камне



**ИДИ ТИХОНЬКО**  
" "  
" "  
" "  
" "



**РУКА С РУКОЙ**  
Следи, рука с рукой тверда  
на белом камне есть вода  
Свети, идём с огнем туда.

Три словесные базы — это не много и не мало; столько же баз было найдено и в «Сероглазом короле». По-видимому, для вокальной лирики такое соотношение мелодии и текста оптимально. Особенность мелодии «Заклинания» не в количестве элементарных мотивов, а в их чрезмерно точных повторениях; мотивы варьируются лишь по высоте, но не по конфигурации. По сравнению с «Гадким утенком» и «Сероглазым королем» мелодия «Заклинания» может

показаться примитивной. Но настойчивые, откровенные повторения — не самое ли подходящее сопровождение для стихотворения, которое тоже изобилует лексическими повторами? Повторность, присущая стихотворению, была подхвачена мелодией. Надо думать, что избыточные повторения строк были внесены с той же целью — подтвердить и усилить ярко выраженную тенденцию текста. Вспомним, что ни в «Сероглазом короле», ни в других романах Ахматовского цикла композитор не отягощает текста никакими дополнительными повторениями.

«Заклинание огнем и водой» предоставляет уникальную возможность сверить соответствие мотивов с их словесными базами в оригинале и в переводе. Несмотря на то, что перевод авторский (или, по крайней мере, авторизованный) и очень внимательный, некоторые расхождения мотивов с их базами все-таки есть. Например, тот мотив, который был намертво прикреплен к рефрену *Иди тихонько* и хорошо имитировал его речевую интонацию, во французском тексте разбросан по трем разным предложениям: *Marchons en silence*, *Marchons sans crainte* и *Silence... silence...* Последнее предложение повторяется чаще всего (трижды), а именно ему меньше всего подходит такая интонация. Другую неловкость можно видеть в переводе *Joignons nos mains, serrons nos mains*. Яркая симметрия мотива, заимствованная у слов *Рука с рукой*, бесполезна для их французского эквивалента, значение ее затухает. Оснащенная французским текстом, мелодия не может во всей полноте донести смысл, обретенный в сотрудничестве с русским стихотворением.

\* \* \*

Сопоставление всех трех мелодий с их текстами, как кажется, убедительно свидетельствует о том, что эти мелодии возникли не в стерильной атмосфере чисто музыкальных звуков и мыслей, — они были вызваны к жизни словесными текстами, их интонацией и их смыслом. Вряд ли можно сомневаться в том, что Прокофьев внимал собственному звучанию и значению текста и создавал свои мелодии, переплавляя языковую материю в музыкальную.

Мелодические эквиваленты словесных мотивных баз во всех трех произведениях подобраны по одним и тем же принципам, однако музыкальное отображение каждого текста неповторимо. Это особенно заметно при сравнении «Сероглазого короля» и «Заклинания». Как мы видели, эти два романса совершенно различны по ин-

тонациям, по настроению, по типу словесно-музыкального иконизма. Но не только интонационное своеобразие двух стихотворений отразилось в контрасте этих мелодий — здесь угадываются музыкальные силуэты двух несходных поэтических стилей. В самом деле, Прокофьев уловил в «Сероглазом короле» ту характерную разговорную интонацию, которая отличала стихи Ахматовой с самого начала ее творческого пути и была тогда же замечена В. М. Жирмунским. В своей статье «Преодолевшие символизм» (1916) Жирмунский различает два интонационно противоположных типа поэзии: «напевную», характерную для символистов (Бальмонт, Блок), и «говорной» стих Ахматовой:

Лирика поэтов-символистов рождается из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действительность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова. В противоположность этому стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и *нелегко было бы положить их на музыку*. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный, но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта. Там — певучесть песни, мелодичность, иногда напоминающая романс; здесь — нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси, с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяется обычная мелодичность, уже переставшая быть действительной<sup>30</sup>.

Не знаю, был ли Прокофьев знаком с этой работой Жирмунского, но говорная мелодия «Сероглазого короля» — яркая к ней иллюстрация. Однако Жирмунский не предвидел той легкости, с которой стихи Ахматовой слились с музыкой: по свидетельству самого Прокофьева, пять романсов оп. 27 на слова Ахматовой дались ему очень легко:

Еще большее смягчение произошло в романсах оп. 27, написанных в ноябре 1916 (...). После них многие впервые поверили, что я

---

<sup>30</sup> жирмунский 2001: 374; курсив мой. — М. Л.

могу писать и лирику. В противоположность романсам ор. 23, сочинены они были очень быстро, весь опус в 5—6 дней<sup>31</sup>.

(Пять романсов ор. 23 были сочинены в 1915 г. на слова пяти поэтов: В. Горянского, З. Гиппиус, Б. Верина, К. Бальмонта, Н. Агнивцева). Возможно, ошибка Жирмунского отчасти объясняется тем, что в 1916 г. он еще не вполне различал два понятия — речевую мелодию стиха и мелодию музыкальную. Через шесть лет, в статье «Мелодика стиха» (1922), Жирмунский пишет именно об этом различии, отделяя мелодию стиха от музыкальной мелодии границей почти непроницаемой:

Мелодия речи (или интонация в узком смысле слова) в существенных отношениях отличается от мелодии музыкальной. *В песне мелодия не зависит от текста*: тот же самый текст может быть положен композитором на ноты различным образом; мелодия речи находится в функциональной зависимости от слова и фразы. В песне мы имеем тона определенной неизменной высоты, в языке существуют только скользящие тона («Gleitlaute») с тенденцией к повышению или понижению. Наконец, музыкальная мелодия движется точными интервалами (например, терция, квинта); в обычной речевой интонации дано лишь направление движения (повышение или понижение) и некоторые пределы, в смысле более или менее значительных интервалов между соседними звуками, но в этих пределах могут встретиться довольно значительные отклонения<sup>32</sup>.

Принципиальные отличия речевой мелодии от мелодии музыкальной неоспоримы; Жирмунский прав: музыкальная мелодия строится иначе, чем мелодия речи, и измеряется иными параметрами. Но с его мнением о независимости мелодии от текста согласиться нельзя. В песне, сочиненной композитором, мелодия всегда в той или иной степени отображает текст. Каковы бы ни были особенности речевой мелодики текста, перевод ее в мелодию не только возможен, но и необходим. Разумеется, что однозначным этот перевод быть не может, хотя бы потому, что он осуществляется через мотивные базы, которые могут быть по-разному выбраны и по-разному осмыслены.

Для Прокофьева интонация текста была, по-видимому, постоянным и живым источником, питающим его музыку. Помимо самих мелодий, об этом свидетельствуют и некоторые факты его поведе-

<sup>31</sup> ПРОКОФЬЕВ 1961: 155.

<sup>32</sup> ЖИРМУНСКИЙ 2001: 124; курсив мой. — М. Л.

ния, подмеченные С. Эйзенштейном во время их совместной работы над фильмами «Александр Невский» и «Иван Грозный». Убежденный в том, что мелодии каким-то образом возникают из «звуковой стихии действительности», Эйзенштейн, по его выражению, «кое-что „подсмотрел“ из этого процесса» у Прокофьева. В этом ему помогло наблюдение над особенностями обыденной речи композитора. Однажды, сообщая Эйзенштейну свой новый номер телефона, Прокофьев произнес его с подчеркнуто осмысленной, «восторженной» интонацией, в которой постепенный, длительный подъем тона завершился мгновенным спадом:

телефонный номер он произносит:  
— К. 5! 10!! 20!!! 5<sup>33</sup>.

Иными словами, номер телефона, неречевой набор цифр, был интонирован как звучащая речь — более того, этот набор цифр был одачен отчетливым интонационным контуром законченного высказывания. Это, казалось бы, незначительное событие удостоилось пристального внимания Эйзенштейна, который считал мнемонику окном в тайну творчества:

Мнемоническая манера человека во многом — ключ к особой направленности ходов его умственной деятельности<sup>34</sup>.

Во внезапно ожившем телефонном номере Эйзенштейну увиделась самая суть восприятия композитора. Если Прокофьев так читает номера телефонов, значит, он так читает вообще всё, в том числе и то, в чем звуков совсем не предполагается. Значит, он слышит речевую интонацию не только в словесных и несловесных обрывках письма, но и в любой веренице материальных элементов, к какой бы системе они ни относились. Режиссеру открылась тайна той быстроты и точности, с которой Прокофьев создавал музыку для его фильма. Эйзенштейн понял: просматривая только что смонтированные куски фильма, Прокофьев вычитывает из них интонацию — и через нее переходит к музыкальной мелодии. Свое умозаключение он записывает так:

Номера телефонов запоминаются интонацией.  
Но интонация — основа мелодии.

<sup>33</sup> Эйзенштейн 1961: 485.

<sup>34</sup> Там же.

И из пробегающего перед глазами Прокофьева монтажного ряда кусков он тем же методом вычитывает интонацию.

Ибо интонация, т. е. мелодия речевого «напева», лежит и в основе музыки!..<sup>35</sup>

Р. С. Здесь я собиралась поставить точку. Но герои трех песен Прокофьева никак не отпускали меня. Такие разные, они сдружились, не желали расставаться и дерзко требовали, чтобы я письменно, в постскриптуме, подтвердила их участие в работе и узаконила их тройственный союз. Они пели надо мной свои песни, хором и соло, до тех пор, пока я не сдалась и не написала то, чего они добились:

Незвучащая музыка расшумелась в ушах:  
 убегает утенок с чужого двора,  
 в уголке под скалою, на белых камнях,  
 королева колдует у ночного костра.  
 Королева седая  
 лебединую стаю  
 увлекает в полет  
 и Бальмонтову воду  
 неизвестного рода  
 мне на голову льет.

### *Литература*

- БАЛЬМОНТ 1983 — *Бальмонт К.* Избранное. М.: Худож. лит., 1983.
- БРЫЗГУНОВА 1977 — *Брызгунова Е. А.* Звуки и интонация русской речи. М., 1977.
- ЖИРМУНСКИЙ 2001 — *Жирмунский В. М.* Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001.
- ЛАНГЛЕБЕН 2000 — *Ланглебен М.* Мелодия в плену у языка // Музыка и незвучащее. М.: Наука, 2000. С. 91—116.
- ПОЛЬДЯЕВА 1999 — *Польдяева Е.* «Я часто с ним не соглашался»: Из переписки С. С. Прокофьева и П. П. Сувчинского // Петр Сувчинский и его время. М.: Композитор, 1999. С. 56—104.
- ПРОКОФЬЕВ 1961 — С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания. 2-е изд., доп. М.: Гос. муз. изд-во, 1961.

<sup>35</sup> Там же; разрядка Эйзенштейна.

- ПРОКОФЬЕВ 1975 — *Прокофьев С.* Вокальные сочинения для голоса и фортепиано: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1975.
- ПРОКОФЬЕВ 1990 — *Прокофьев С.* Дневник-27. Париж: Синтаксис, 1990.
- ПРОКОФЬЕВ 1991 — Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью. М.: Сов. композитор, 1991.
- САВКИНА 1991 — *Савкина Н.* Юношеское увлечение // С. Прокофьев. 1891—1991: Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1991. С. 165—167.
- СЛОНИМ 1991 — *Слоним М.* Прокофьев у Цветаевой // ПРОКОФЬЕВ 1991. С. 197—199.
- ТРУБЕЦКОЙ 1995 — *Трубецкой Н. С.* История • Культура • Язык. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1995.
- ХАРЛАН 1972 — *Харлан М. Б.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства / Под ред. С. Ю. Неклюдова и Е. М. Мелетинского. М.: Искусство, 1972. С. 221—270.
- ЭЙЗЕНШТЕЙН 1961 — *Эйзенштейн С.* Заметки о С. С. Прокофьеве (1947) // ПРОКОФЬЕВ 1961. С. 481—492.
- BROWN 1977 — *Brown G.* Listening to Spoken English. London: Longman, 1977 (1990).
- CRYSTAL 1969 — *Crystal D.* Prosodic Systems and Intonation in English. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1969.
- HALLIDAY 1967 — *Halliday M. A. K.* Intonation and Grammar in British English. The Hague: Mouton, 1967.
- HALLIDAY 1970 — *Halliday M. A. K.* A Course in Spoken English: Intonation. London: Oxford Univ. Press, 1970.
- IVANOV 2000 — *Ivanov Vyach. Vs.* The Semiotics of Sound Texts: The Diachronic Dimension // Elementa. 2000. Vol. 4. P. 263—285.
- KARBUSICKY 1986 — *Karbusicky V.* Grundriss der Musikalischen Semantik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- LADD 1980 — *Ladd D. R.* The Structure of Intonational Meaning: Evidence from English. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980.
- LANGLEBEN 1997 — *Langleben M.* Textuality in language and music // Music and Sciences / Ed. by G. F. Arlandi. Bochum: Brockmeyer, 1997. P. 246—291. (Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics).
- LANGLEBEN 2000 — *Langleben M.* Vocal melody as a captive of language // Elementa: A Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics. (Harwood Academic Publishers). 2000. Vol. 4. No. 3. P. 177—197.
- LIBERMAN 1978 — *Lieberman M. Y.* The Intonational System of English. Bloomington: Indiana Univ. Linguistics Club, 1978.

- MARSHALL 1972 — *Marshall R. L.* The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works. Vols 1—2. Princeton Univ. Press, 1972
- MARSHALL 1989 — *Marshall R. L.* The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, The Style, The Significance. N. Y.: Schirmer Books, 1989.
- O'CONNOR, ARNOLD 1973 — *O'Connor J. D. and Arnold G. F.* Intonation of Colloquial English. London: Longman, 1973 (1961).
- PALMER 1950 — *Palmer H. E.* A Grammar of Spoken English on a Strictly Phonetic Basis. Cambridge: Hefter, 1950 (1924).
- PIKE 1945 — *Pike K. L.* The Intonation of American English. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1945.
- PIRRO 1957 — *Pirro A.* J. S. Bach / Transl. from the French by Mervyn Savill. N. Y.: Orion Press, 1957.
- PIRRO 1973/1907 — *Pirro A.* L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. Genève: Minkoff Reprints, 1973; Repr. thesis (Ph. D.): Paris, 1907.
- RIEMENSCHNEIDER 1941 — *Riemenschneider A.* General Preface to the Chorales // *J. S. Bach* (Riemenschneider). 371 Harmonized Chorales and 69 Chorale Melodies with figured Bass. G. Schirmer, Inc., 1941. P. V—X.
- SCHWEITZER 1922/1908 — *Schweitzer A.* J. S. Bach / Vorrede von Charles Marie Widor. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1922 (1908).
- TENCH 1996 — *Tench P.* The Intonation Systems of English. London: Cassell, 1996.



Научное издание

## ЕВРАЗИЙСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Звук, слово, образ

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета  
Ю. Сасвича и С. Жигалкина

Корректор М. Григорян

Художник-консультант Л. М. Панфилова

Подписано в печать 6.08.2003. Формат 60×90<sup>1/16</sup>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.  
Уел. печ. л. 36,5. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».  
ЛР № 02745 от 04.10.2000.  
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).  
E-mail: Lrc-kozlov@mtu-net.ru

Каталог в ИНТЕРНЕТ <http://www.lrc-mik.narod.ru>

\*

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».**  
**Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).**  
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.  
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication  
by E-mail: [koshelev.ad@mtu-net.ru](mailto:koshelev.ad@mtu-net.ru)  
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).