



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Институт теории и истории мировой культуры

Вяч. Вс. ИВАНОВ

**ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО СЕМИОТИКЕ
И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**

Том III

Сравнительное литературоведение

Всемирная литература

Стихovedение



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва 2004

ББК 83.3(2Рос=Рус)

И 18

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

проект № 00-06-87008



Иванов Вяч. Вс.

И 18 **Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихование / Ин-т мировой культуры МГУ. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 816 с., ил. — (Язык. Семиотика. Культура).**

ISSN 1727-1630

ISBN 5-94457-117-9

Том 3 избранных трудов Вяч. Вс. Иванова включает работы, посвященные общему, сравнительному и статистическому литературоведению, а также конкретным вопросам изучения литератур Древнего Востока и западноевропейской литературы Нового времени (в частности, в ее связи с русской).

В цикл исследований по сравнительному литературоведению входят работы по реконструкции целой литературы как собрания текстов и одного основного текста, по истории отдельных жанров (например, прений или споров) и стилистических приемов (в частности, кеннингов). Среди рассмотренных в книге литературных традиций Древнего Ближнего Востока особое внимание уделено литературам Малой Азии (хеттской, лувийской) и их роли для восстановления ранних общендоевропейских литературных форм.

В исследованиях по поэтике и метрике поэтов XX века (Блока, Маяковского, Цветаевой, Бродского и других) использованы методы статистического изучения метра и ритма, применявшиеся школой акад. А. Н. Колмогорова, вместе с которым работал автор.

Часть работ печатается по-русски впервые или дается в новых редакциях, а к перепечатываемым заново статьям даны постскрипумы, где суммируются результаты новых исследований и дается библиография новейших изданий, посвященных этим вопросам.

ББК 83.3

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

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

© Вяч. Вс. Иванов, 2004

ISBN 5-94457-117-9



9 785944 571175 >

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	7
-------------------	---

Раздел I

О принципах и методах реконструкции не дошедшего до нас произведения («Влюбленный бес» Пушкина)	11
К жанровой предыстории прений и споров	69
Структура индоевропейских загадок-кеннингов и их роль в мифопоэтической традиции	87
Устное народное творчество, канонический текст и новейшая литература	112
О взаимоотношении динамического исследования эволюции языка, текста и культуры	122
О возможности реконструкции литературы как совокупности текстов	142
Классика глазами авангарда	163
Темы и мотивы Востока в поэзии Запада	174
Семантика возможных миров и филология	210

Раздел II

Литературы Древнего Востока (краткий конспект лекций)	227
Новое рождение Гильгамеша	236
О литературе Древнего Двуречья	250
Угаритский эпос	254
Древняя литература Малой Азии	257
Хеттская и хурритская литература	269
К предыстории мудрости (хурритско-хеттский двуязычный эпический текст о Тешшупе)	288
К типологии древнеближневосточных гимнов Солнцу	296
О значении лувийской поэзии и метрики для реконструкции индоевропейского стиха	300
«Панчатантра»	338
Эстетическое наследие древней и средневековой Индии	352
Памятники тохароязычной письменности и тохарская литература	379
Н. И. Конрад как интерпретатор древнеазиатского текста	437

Раздел III

Отзвуки мотивов средневековых кельтских литератур в позднейших традициях	453
Крэг, Шекспир и мы (по поводу книги Т. И. Бачелис «Шекспир и Крэг»)	456
Джон Донн в XXI веке	470

Гейне в России.....	490
Бодлер перед зеркалом	505
Анри Леве и наследие символизма.....	507
Всего два года (о дневнике Анны Франк).....	516
Прусские и литовские мотивы у Бобровского.....	523
О романе Варгаса Льосы «Война конца света».....	532
Огонь и роза (о романе У. Эко «Имя розы»).....	538
Мирча Элиаде и фантастический реализм XX века.....	547

Раздел IV

О применении точных методов в литературоведении.....	557
Лингвистические вопросы стихотворного перевода	570
К проблеме шифтеров в анаграмматически построенном тексте.....	583
О поэтическом синтаксисе	585
Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике.....	589
К проблеме следов древнейшего литературного языка у славян.....	601
Из наблюдений над одой XVIII века	619
К исследованию поэтики Блока («Шаги командора»).....	631
Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой	652
Ритм поэмы Маяковского «Человек».....	682
Об одном способе организации ритмического построения стихотворения.....	711
Свободный стих как способ видеть мир	721
Из наблюдений над четырехстопным ямбом современных поэтов.....	725
Безударные интервалы у Бродского	732
Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова	747
Указатель словоформ, лексем и устойчивых сочетаний	767
Указатель имен.....	780
Указатель произведений.....	796
Список иллюстраций	813

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящий том вошли работы, посвященные возможности построения общего и сравнительного литературоведения и исторической поэтики на основе сопоставления известных литературных текстов, а также проблемам всемирной литературы в самом широком смысле слова. Материал для сравнительного литературоведения представляют, прежде всего, сходные или тождественные черты, которые можно найти в большинстве разных письменных и устных (фольклорных) традиций. Обнаруживается повторяемость определенных образов, частично относимых к числу универсальных или архетипических (как кеннинги). Сопоставимы многие мотивы, выделяемые внутри сюжетов, и темы произведений. Далее во многом одинаковы характерные признаки жанров (например, прений или споров) и формальной структуры текстов. Подобные сходства или совпадения, позволяющие говорить о всемирной литературе как о едином явлении, выявляются уже в самых ранних письменных шумерских и других древневосточных памятниках, которые привлекаются к рассмотрению в статьях этого тома. К еще более древнему периоду восходят те архаические общие явления, которые объединяют ранние письменные памятники с фольклорными. Об исследовании фольклорных архаизмов в связи с мифологией пойдет речь в следующих томах. Наличие в фольклоре стандартных схем текстов и многочисленных общих мест облегчает применение к нему сравнительно-исторических и других точных методов исследования, которые в большей степени были выработаны на этом материале (как в трудах Потебни, Веселовского, Проппа, Фрейденберг).

Часть общих явлений, обнаруживаемых в пределах произведений одного круга, периода, направления, может объясняться взаимовлияниями, в конечном счете приводящими к диффузии элементов культуры. Другие такие явления, которые могут восходить и к еще более раннему времени, могут либо возводиться к исходному общему наследию (как изучаемые в статьях этого тома индоевропейские поэтические традиции, в том числе и славянские), либо претендовать на отражение общечеловеческих склонностей. В последнем случае они требуют применения методов таких дисциплин, как историческая психология и генетика. Среди рассматриваемых в книге методов обращено особое внимание на приемы реконструкции как одного не дошедшего до нас произведения (в качестве предмета рассмотрения выбран один из замыслов Пушкина), так и целой литературы или отдельных ее частей. Взаимосвязи и взаимовлияния разных литератур рассмотрены и в связи с проблемами перевода.

Из специальных методов, предложенных в связи с решением задачи превращения науки о литературе в точную дисциплину, едва ли не наиболее обещающими представляются те, которые начиная с пионерских исследований Андрея Белого разрабатывались в России применительно к стиху. Стиховедение может представлять собой полигон, на котором можно опробовать точные методы, в разной степени приложимые к поэтическим текстам разных типов и направлений.

Одна из наиболее интересных проблем связана с поэтическими текстами высокой сложности. Они выделяются на фоне отчасти с ними сходных произведений, которые в отличие от этих текстов подчиняются общим закономерностям. В тех же сочинениях, которые в точном терминологическом смысле можно назвать уникальными, кроме среднестатистических характеристик есть и черты вполне оригинальные. Неприложимость к ним только собственно статистических средств не препятствует использованию по отношению к ним других методов описания структуры. Цикл стиховедческих статей освещает эти методы.

Благодаря специфике фольклорных сочинений они в большей степени, чем другие виды литературы, поддаются строгому описанию и сравнительно-историческому изучению. Этим определилось значение фольклорных тем среди работ, нацеленных прежде всего на проверку новых методов.

Большинство включенных в книгу статей рассчитано на специалиста. Исключение составляют два тематических цикла. Среди работ, касающихся древневосточных литератур, есть и некоторые вполне популярные. Я исходил из допущения, что в этом случае сам материал остается доступным и известным только очень ограниченному кругу знатоков. Вместе с тем там, где я касался русской литературы в ее соотношениях с другими восточными и западными, я тоже считал целесообразным выйти за пределы специальных рассуждений и технической терминологии. Это относится и к нескольким книгам, значение которых, как у дневника Анны Франк, больше собственно литературного.

Часть идей и приемов, изучаемых в книге, оказалась уже в центре внимания студента-первокурсника, которому довелось в 1947 г. заниматься в Московском университете стиховедением у таких учителей, как литературовед В. Д. Дувакин и лингвист (державший тогда развивать подход к поэтическому языку Ю. Н. Тынянова) Н. С. Пospelов. На протяжении последующей половины столетия я оставался продолжателем достижений Московской школы филологической науки.

В том, что касается более общей проблемы методов научного исследования, в статьях, собранных в этом томе, можно заметить постепенное движение от логико-позитивистской установки, общей для нашей научной среды 1950—1960-х гг., к более широкой историко-культурной перспективе. С этой точки зрения различия между разными семиотическими и постструктуралистскими течениями в их подходе к литературе не кажутся сейчас столь существенными. Главной целью становится понимание литературного текста как единого целого. Поэтому филологическая и философская герменевтика объединяется с семиотикой, как это намечал Г. Г. Шпет уже 80 лет назад. Нам приходится начинать заново там, где прервалась в те годы русская наука. Хотелось бы рассчитывать на более плавное продолжение.

I

О ПРИНЦИПАХ И МЕТОДАХ РЕКОНСТРУКЦИИ НЕ ДОШЕДШЕГО ДО НАС ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(«Влюбленный бес» Пушкина)

Памяти Ю. Г. Оксмана

Хотя существует уже целая литература вокруг «Влюбленного беса» Пушкина, кажется возможным еще раз вернуться к этой теме, рассмотрев на столь показательном примере некоторые принципиальные вопросы литературоведческого исследования.

1.

Теоретическая возможность реконструкции произведения, которое самим автором не было написано или по тем или иным причинам до нас не дошло, вытекает из идеи трех миров Карла Поппера, а также из признания роли восстановления непосредственно не наблюдаемых явлений в научном исследовании.

Согласно Попперу рядом с первым миром физических объектов и со вторым миром состояний нашего сознания существует третий мир, к которому относится объективное содержание мысли, в частности научной и поэтической, а также и произведений искусства. Иначе говоря, это мир плодов человеческой духовной (в семиотических терминах — знаковой) деятельности. В него входит содержание уже сочиненных произведений искусств и наук (романов, симфоний, уже доказанных теорем), по отношению к которым «мир 2» (сознание читателей, слушателей, зрителей) помогает нам проникнуть в те объекты «мира 3», которые существуют в виде физически реализованных (написанных, напечатанных, произнесенных) и в этом смысле относятся и к «миру 1». Но вместе с тем Поппер включает в третий мир и еще не воплощенные (т. е. не пересекающиеся с мирами 1 и 2) его объекты, такие как ненаписанные романы и симфонии и еще не доказанные теоремы, и настаивает на реальности их существования¹. Можно высказать гипотезу, по которой возможности литературоведения, искусствоведения и науковедения должны были бы лучше всего раскрываться именно при решении

подобных задач (скажем, при выяснении деталей замысла «Жития великого грешника» Достоевского, «Мистерии» Скрябина или написанной в заключении обширной работы Кондратьева, небольшую часть которой он сумел при тюремном свидании передать жене).

Если книга или симфония уже написаны, то о них лучше всего говорит их текст, который может быть непосредственно доступен всем желающим. Неизвестные же нам или частично и с искажениями до нас дошедшие объекты третьего мира могут быть исследованы только с помощью специальных научных методов, дающих (как и методы других наук в аналогичных случаях) лишь большее или меньшее приближение к реальности, проверяемое косвенными способами.

Подобные методы в литературоведении, в этом отношении не представляющем собой исключения из других сфер знания, нацелены на восстановление прошлого. Большинство современных наук занято в основном реконструкцией ключевых звеньев уже осуществившейся эволюции². Астрофизика и космология пробуют восстановить этапы, предшествовавшие возникновению и постепенному развитию нашей Вселенной (согласно инфляционным моделям) и приведшие к Большому Взрыву. В частности, изучение Вселенной после него позволяет найти те количественные ее характеристики (согласно космологу М. Рису всего шесть чисел, Rees 2000), которые сделали в дальнейшем возможным возникновение разумной жизни в известной нам форме. Теория эволюции, основывающаяся на молекулярной биологии, выясняет этапы развития живых организмов. В последнее время выводы этой последней, бурно развивающейся области знания применительно к ранней истории Homo Sapiens Sapiens оказалось возможным соотнести с достаточно традиционным по методам (но новым благодаря их применению к праязыкам макросемей, которые сами открываются лишь благодаря реконструкции) восстановлением древнейших языков, осуществляемым сравнительно-историческим языкознанием.

Среди общенаучных идей Л. С. Выготского, до сих пор сохраняющих всю свою актуальность, он сам особо выделял мысль, по которой большинство наук о человеке, отнюдь не только исторических, занято реконструкцией. Мы мало что знаем о собственном детстве. Психология и психоанализ пробуют его восстановить так же, как молекулярная биология и сравнительное языкознание восстанавливают детство всего человечества. Метафора исторического исследования как аналога работы детектива, предложенная по отношению к методу сравнительно-исторического языкознания А. И. Смирницким, оказывается применимой и к другим областям сравнительного исторического исследования. В специальных методологических работах логика Хинтикки и семиотика Умберто Эко справедливость такого метафорического описания работы историка показана путем анализа процесса абдукции в смысле Пирса³.

В этот же круг антропологических дисциплин, занимающихся реконструкцией не дошедших до нас фактов истории культуры, входит и та часть истории литературы, которая старается понять характер сочинений, о которых сохранились только косвенные данные.

Рассмотрим возможные методы такого исследования на примере произведения, которое Пушкин назвал «Влюбленный бес».

2.

В период между августом и декабрем 1821 г. в Кишиневе Пушкин набрасывает строки «Вдали тех пропастей глубоких...»⁴, в которых видят фрагмент недописанной поэмы «Влюбленный бес»⁵. С тем же замыслом связаны «адские» его рисунки⁶, где есть и (смазанный) автопортрет-шарж⁷. Впервые истолкованный Ю. Г. Оксманом план «Влюбленного беса» («Москва в 1811 г...») ⁸ на основании почерка кишиневского времени относят к 1821—1823 гг.⁹, хотя его первооткрыватель думал и о возможной принадлежности плана к гораздо более поздним годам — 1828—1829-м¹⁰. Промежутком между 1822 г. и июлем 1824 г. определяют время написания строк «Скажи, какие заклинанья...»¹¹, предположительно связанных с замыслом «адской поэмы»¹². 14—22 октября 1823 г. Пушкин в Одессе занят рисованием чертей; в этих рисунках видят иллюстрации к тому же замыслу¹³. По воспоминаниям А. П. Керн, она слышала устный пушкинский рассказ на тему, к которой относился упомянутый план, в Тригорском в 1825 г. либо в ее первый летний приезд, либо во второй осенний¹⁴. Самым концом июля — августом 1826 г. (по прежней датировке — временем между этими месяцами и октябрем 1826 г.), если не тремя годами позже, датируется список планировавшихся Пушкиным драматических произведений, к которым относился и «Влюбленный бес»¹⁵. К периоду между серединой 1827 г. и апрелем 1828 г. относится второй случай, когда Пушкин рассказывает «сказку» или новеллу на эту тему в светском обществе, на этот раз — в салоне Карамзиных¹⁶. Близкий знакомый Пушкина и его союзник по журнально-издательским делам В. П. Титов (один излюбимцев, «архивный юноша»)¹⁷, слышавший этот рассказ, под его впечатлением не спал целую ночь. Несколько позднее он его записал и показал свою запись Пушкину, к которому он для этого ходил в гостиницу Демута (или Демутов трактир), где Пушкин жил в 1827—1828 гг.¹⁸ Титов получил (в интервале до 19 октября 1828 г.) одобрение Пушкина, частично поправившего его текст, и напечатал его в «Северных цветах за 1829 год» под заглавием «Уединенный домик на Васильевском» за подписью «Тит Космократов»¹⁹. То, что вторая половина псевдонима (буквально: *Мироправов* = *Мировладов*, «греческая перифраза... или анаграмма» имени *Владимира* Титова, как пояснял помощник редактора «Северных цветов» Сомов в письме цензору)²⁰, или «псевдографического имени», независимо от его происхождения относилась к Пушкину, было впоследствии известно Кюхельбекеру²¹, который, находясь в тюрьме, в те годы мог еще поддерживать интенсивную связь с Пушкиным и литературным миром.

«Бесовские рисунки» Пушкина продолжают до конца 1820-х гг., иногда сопровождая изображения виселицы с повешенными декабристами²². Через смеховые варианты в ушаковском альбоме они отзываются и позже, в последние его годы, в иллюстрациях к сказке о Балде. В этот поздний период и в словесных текстах, и в рисунках обнаруживаются многочисленные переключки с задуманным ранее замыслом «Влюбленного беса».

Ниже рассмотрены проблемы методов, необходимых для восстановления этого пушкинского произведения на разных его уровнях: возможность использования планов и других набросков, написанных рукой самого Пушкина; вероятность привлечения записи устного пушкинского текста, напечатанного Титовым, значе-

ние рисунков Пушкина, относящихся к той же теме; интертекстуальная внутренняя связь этого недоосуществленного замысла с другими написанными пушкинскими текстами; внешний интертекстуальный аспект, в частности соотношение с одноименным произведением Казота; психологическая и автобиографическая сторона работы над произведением и отношения к нему автора.

3.

Рассмотрим план, впервые дешифрованный Ю. Г. Оксманом, который четко сформулировал и задачу начатого его пионерским трудом исследования в самом заглавии своей заметки «*Может ли быть раскрыт пушкинский план “Влюбленного беса”?*»²³:

«Москва в 1811 (1810) году —

Старуха, две дочери, одна невинная, другая романическая — два приятеля к ним ходят. Один развратный, другой В.<любленный> Б.<ес>. В.<любленный> Б.<ес> любит меньшую и хочет погубить молодого человека. — Он достает ему деньги, водит повсюду — [бордель]. Наст. <асья>- вдова ч. <ертовка>²⁴ <?>. Ночь. Извозчик. Молод<ой> <челов<ек>. Ссорится с ним — старшая дочь сходит с ума от любви к В.<любленному> Б.<есу>» (ПД, № 267; Пушкин 1970, VIII, 1062).

Как и другие аналогичные пушкинские конспекты прозаических, драматических и поэтических²⁵ сочинений, цитированный набросок дает указание на ту «форму плана», которая позднее должна была раскрыться в сочинении на эту тему. Этот план, по-видимому без значительных изменений, был воспроизведен в рассказе, слышанном сперва Керн, а потом Титовым. Из немногих подробностей, сообщаемых Керн, она запомнила, что в пушкинской «сказке» Черт (а не противопоставленный ему молодой человек, как в записи Титова) ездил на извозчике. Езда на извозчике упомянута в плане после указания времени — ночь — и перед ключевым событием — ссорой молодого человека с Влюбленным бесом (в записи Титова порядок изложения обратный). Эта ссора, как и езда молодого человека на извозчике, составляют кульминационные пункты «Уединенного домика на Васильевском». Сходство рассказа с планом было давно обстоятельно изучено в работе В. Н. Писной²⁶. Тогда же было обращено внимание и на основные отличия первоначального плана от позднейшего рассказа: изменилось место действия — не Москва преднаполеоновского времени, а Васильевский остров в Петербурге (который для Пушкина связан с последующими годами, но в записи Титова отодвинут на несколько десятков лет от даты салонного рассказа, т. е. к концу XVIII в.) становится (уже ко времени сказки, слышанной Керн) фоном повествования²⁷. Вместо первоначальных двух сестер остается одна со старухой матерью, как и в плане. Сохраняется тема болезни героини (но в безумие впадает не героиня, а герой). Также остается и мотив невоздержности (если не распутства) молодого человека, которая усиливается по вине Влюбленного беса, умеющего неизвестно откуда доставать для него деньги. Однако фигурирующий в первоначальном наброске плана бордель (невозможный в салонном рассказе в светском обществе с участием молодых девушек)²⁸ заменяется (или, скорее, дополняется, потому что до него глухо упоминаются и другие виды увеселений) в титовской

записи домом знатной дамы — графини, муж которой умер (очевидно, к такому женскому персонажу, а не к матери героя относится обозначение «вдова» в плане). В ее доме в карты играют черти, что может поддержать правильность спорной расшифровки «чертовка» в соответствующем месте плана (если слово не относилось к вдове-матери). Резюмируя, можно сказать, что план в сопоставлении с титовским рассказом позволяет уловить некоторые черты действующих лиц, фабулы, сюжета и ключевых его сцен.

4.

В отличие от рассмотренного плана немногие сохранившиеся письменные пушкинские наброски поэтических текстов, косвенно (через образы чертей или бесов) связанных с этим сюжетом, мало дают для его прояснения. По вероятной гипотезе Т. Г. Цявловской, в круг стихов, относящихся к этой «адской» или «бесовской» тематике, входит несколько названных выше фрагментов произведений, только начатых и или не доведенных до конца, или утраченных. Отдельными не очень значительными деталями эти стихи напоминают титовский текст: так, в них упоминаются гости (званные на бал к сатане; в рассказе гости графини — переодетые черти), слышится хохот сатаны, как и в рассказе в конце эпизода с извозчиком и в другом месте, где Варфоломей смеется «адским смехом». Может быть, сродни образам стихов и раздувавший огонь сатана, «образина» которого будто бы привиделась полицейскому капралу, когда в конце рассказа горел домик на Васильевском острове²⁹ и сатана как бы с потолка свалился (в стихах он готов «как бы с неба пасть» — явный каламбур по отношению к падшему ангелу). «Обер-капрал» упоминается и в набросках к «адской поэме»³⁰ (или драме в стихах). Но действие в стихах относится к аду и адской вечности, и в этом отношении они отличаются от вполне земного хронотопа приведенного плана и развивающего его «Уединенного домика»³¹. Кроме этих стихов еще Венгеровым к предполагавшейся им «адской поэме» Пушкина было отнесены также и несколько набросков, которые позднее принято было считать пушкинскими подступами к теме Фауста³². По этому пути сперва шла и Т. Цявловская, позднее отказавшаяся от фаустовской интерпретации по отношению к названному выше фрагменту, где речь идет о «празднике» у сатаны³³. В отношении других таких фрагментов, как «Скажи, какие заклинанья...», этот предпринятый Цявловской пересмотр интертекстуальной фаустовской интерпретации в пользу собственно пушкинского «адского» замысла был продолжен в недавнее время³⁴. В новых публикациях обращено внимание и на то, с какой уверенностью Анненков говорил о пушкинском замысле «сатанинской» поэмы кишиневского периода³⁵. Не исключено, что начатый вслед за Анненковым Венгеровым (еще до открытия следов текста «Влюбленного беса») поиск отрывков замысла «адской поэмы» может значительно раздвинуть рамки изучаемого сюжета. Кажется возможным установить связь чертей, которые в рассказе Тита Космократора, переодевшись в странные светские костюмы (высокие парики и шаровары огромной ширины) и не снимая перчаток, играют в карты и понтируют сотнями душ³⁶, и стихотворного отрывка (из так называемых «Набросков к замыслу (драме) о Фаусте» или из



Рис. 1
Пушкин. Мефистофель

«адской поэмы», по Венгерову), где черти играют в карты со смертью-шулером «не из денег, / А только б вечность провести» (Пушкин 1970, II, 1, 382). Но здесь же нельзя не заметить и разницы: в титовской новелле черти (при том замаскированные, хотя и не до конца) играли в карты (тоже нечестно) в петербургском знатном доме за несколько десятков лет до момента, когда была сделана пушкинская импровизация, а в стихах это для них способ скоротать вечность в аду. Не предвосхищая результатов возможных будущих розысков пушкинских фрагментов, связанных с этой тематикой, можно высказать предварительное предположение, что в стихотворных текстах этого рода Пушкин больше тяготел к изображению чертей в их адской стихии³⁷ (к чему мы еще вернемся по поводу характерной для этих поэтических фрагментов интертекстуальной связи с дантовскими или фаустовско-клингеровскими прообразами), тогда как

в прозаическом рассказе или в предполагавшейся маленькой трагедии его больше занимало вмешательство чертей в человеческую жизнь.

В более поздних поэтических текстах (в том числе и во фрагменте в последней тетради, которую С. М. Бонди предположительно относил к 10-й главе «Онегина»³⁸) воплощение нечистой силы чаще именуется если не Мефистофелем (которому отводится подобающее место в рисунках³⁹) (рис. 1), то «демоном», а не «бесом», сохраняющимся в низовой — смеховой или фольклорной — стихии⁴⁰.

5.

Как видно уже из сказанного выше при разборе пушкинского плана, неизмеримо больше для восстановления соответствующего ему текста дает произведенная Титовым запись пушкинского устного рассказа.

Стоит разграничить два разных аспекта при оценке значимости титовской записи, правленной самим Пушкиным, для реконструкции пушкинского текста. Первый вопрос, частично уже затронутый выше, касается возможности восстановления плана текста. Второй относится к словесной и стилистической реализации этого плана на разных языковых уровнях.

К первоначальному пушкинскому плану, безусловно, можно отнести те названные выше черты, которые объединяют напечатанный Титовым рассказ с кратким конспектом, набросанным ранее рукой Пушкина.

Титов был начинающим писателем и философом. Кроме обрывков переписки и неизвестных нам сожженных архивных материалов философского кружка лю-

бомудров, о котором Пушкин должен был знать от своих друзей, о его эстетическом мировоззрении позволяли судить две статьи, опубликованные в 1827 г. в «Московском вестнике», — о разрушении связи с природой в готической архитектуре по сравнению с античной и о достоинстве поэта (последняя тема не могла не заинтересовать Пушкина⁴¹). До записи пушкинского рассказа он также успел напечатать (в 1826 г.) сделанный им совместно с Мельгуновым и Шевыревым перевод книги Ваккенродера и Тика «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного...», которую Пушкин, получивший ее от Шевырева, хвалил в присутствии братьев Полевых. Следы внимательного чтения этой книги Ахматова обнаружила в пушкинской балладе (1829 г.)⁴², по дате написания и тематике отчасти примыкающей к «Уединенному домику». Похвалу Пушкина заслужила и напечатанная в 1827 г. Титовым «индейская» сказка о «приключении брамина Парамарты». Зная положительное отношение Пушкина к своим писаниям, Титов мог отважиться присочинить отдельные эпизоды к сюжету пушкинского рассказа, где, судя по его письму 1879 г., сохранена как основная нить повествования, так и принадлежащая Пушкину фантастическая часть. В своем письме Титов свидетельствует, что «вся эта чертовщина» — продукт Пушкина. Он перечисляет далее важнейшие, с его точки зрения, детали: «Апокалиптическое число 666, игроки-черты, метавшие на карту сотнями душ, с рогами, зачесанными под высокие парики, — честь всех этих вымыслов и главной нити рассказа принадлежит Пушкину»⁴³. Возникает вопрос: что понимать под «главной нитью рассказа» и что за ее пределами могло быть в него добавлено самим Космократовым?⁴⁴

Один из возможных ответов на вопрос о том, что мог добавить Титов к сюжету пушкинского устного рассказа, может состоять в использовании накопившихся за время, прошедшее после обнаружения текста, параллелей к нему в пушкинском корпусе произведений, в предполагаемых его интертекстуальных связях (в той мере, в какой они относятся не к немецким романтикам, которых Титов знал лучше Пушкина) и в жизни Пушкина. Можно полагать, что все черты, повторенные в последующих сочинениях поэта или им заимствованные из недавно открытых литературных или жизненных источников, должны были присутствовать и в первоначальном устном прообразе титовского рассказа (при этом, однако, для тех мест, где предположены биографические источники, словесные параллели в пушкинских текстах могут и отсутствовать: иначе говоря, Титов мог следовать содержанию некоторых частей рассказа Пушкина, меняя форму выражения). Напротив, все то, что не имеет таких параллелей, могло бы (хотя и необязательно) относиться в вставкам в первоначальный текст, на которые решился Титов.

Посмотрим с этой точки зрения на сюжет титовской записи, введя нумерацию арабскими цифрами для сцен с развитием действия и репликами действующих лиц, римскими цифрами — для кратких суммарных рассказов о происходившем и заглавными латинскими буквами — для описаний:

A. Описание дороги на севере Васильевского острова. По причинам, изложенным в разделе 8 статьи, эта часть безусловно принадлежит Пушкину.

I. Сведения об истории родителей Веры. Судя по наличию интертекстуальных и жизненных параллелей (ниже, разделы 9—10), основа этого очерка была в уст-

ном рассказе Пушкина. Есть значительное число совпадений с пушкинскими текстами, в частности, по отношению к отцу Веры употреблено выражение «дальних замыслов», в «Борисе Годунове», скорее всего, восходящее к книге Шафирова о войне Петра с Карлом XII, которую Пушкин должен был перечитать и для «Полтавы» и «Арапа Петра Великого». Ср. у Шафирова: «Он <царь Федор> бремя правительства своего, все положил на шурина своего Бориса Годунова, мужа великого коварства и дальних замыслов» (Шафиров 1717, СЯП, I, 581—582; Сл. яз. XVIII в., VI, 30).

II. Жизнь Павла и Варфоломея, характер их отношений. Эта часть повествования — центральная для всего сюжета и уже была в первоначальном плане.

1. Сцена утром, когда Павел, собравшийся было пойти к Вере и ее матери, случайно сталкивается у своего дома с Варфоломеем. Напряженный разговор между ними, к концу которого Варфоломей добивается согласия Павла на то, чтобы они пошли к обитательницам домика вместе. Сцена имеет параллель в «Онегине», но для вспомогательного эпизода по сравнению с тем, что мы знаем у Пушкина, явно растянута.

2. Первое знакомство Варфоломея со старушкой и ее дочерью. Варфоломей обнаруживает свои удивительные свойства, гадая матери Веры по картам. Как вся тематика, связанная с картами, эпизод принадлежит к основе пушкинского повествования.

III. Характеристика того, как складывались дальше отношения двух приятелей с жительницами домика. Самостоятельного значения для рассказа эта часть не имеет.

3. Варфоломей объясняет Павлу, почему тому нужно познакомиться с графиней. Разговор не содержит особенных черт собеседников.

В. Первое впечатление Павла от дома графини и ее гостей. По позднейшему свидетельству Титова, принадлежит Пушкину.

4. Павел подслушивает оскорбительный для графини разговор с «косоногим» гостем. Он решает порвать с графиней. По причинам биографического характера (раздел 10 статьи) этот фрагмент может быть пушкинским.

IV. Перемены в жизни в домике и в отношении Веры к Павлу. Вспомогательное описание.

5. Объяснение и столкновение Павла с Варфоломеем. Ключевой эпизод. В пушкинский текст входил, в частности, заключительный возглас Варфоломея: «Потише, молодой человек, **ты не со своим братом связался**».

6. Отчаяние и метания Павла по Петербургу. Отрывок по биографическим причинам (раздел 10), скорее всего, принадлежит Пушкину.

7. Павел получает записку графини и идет к ней. Вспомогательная часть с изложением эмоций Павла.

С. Описание диванной. Частично принадлежит Пушкину (раздел 10).

8. Объяснение графини с Павлом. Вероятно, пушкинский текст (раздел 10 статьи).

9. Спор игроков. Пушкинский текст.

10. Сны Павла. Решительное отличие от снов других пушкинских героев (Татьяны, гробовщика, см. ниже) заставляет признать весь эпизод вставкой Титова.

11. Таинственный пришелец трижды мешает свиданию Павла с графиней. Основа эпизода должна принадлежать Пушкину.

12. Павел бежит по Петербургу вдогонку за неизвестным. Он заблудился. Сцена с извозчиком. Повторяется тот же возглас, обращенный к Павлу. Ключевой эпизод.

V. Рассказ служанки о последней болезни старухи.

13. Последнее объяснение Веры с Варфоломеем.

D. Описание пожара и явления сатаны полицейскому капралу. Пушкинский текст, см. выше о переключке со стихами.

VI. Смерть Веры и отъезд Павла, его безумие.

14. Ярость Павла при виде высокого белокурого человека. Текст Пушкина.

Кажется вероятным, что большая часть описаний и основных динамических сцен принадлежит Пушкину, тогда как Титов несколько распространял эти сцены и добавлял вспомогательные части, подобные снам Павла.

Сочиненным Титовым привеском к рассказу может быть пересказанная старухой служанкой долгая история последних часов матери Веры⁴⁵. Обращает на себя внимание растянутость всей последней части повествования, следующей за эпизодом с извозчиком. Назидательная набожность Веры, ее настойчивое желание позвать к матери священника и ее столкновение с Варфоломеем лишены напряженности предшествующего рассказа (но при этом отказ Варфоломея от «пустого» обряда венчания, как и его чуждость православной церкви, по изложенным ниже интертекстуальным соображениям должны были входить в исходное ядро пушкинского повествования). Мать Веры оказывается в финале в руках нечистой силы. Эта концовка, как и пожар, испепеляющий дом вместе с трупом матери, смерть героини и безумие героя не подготовлены, а скорее задержаны предшествующим замедленным рассказом. В пушкинских текстах на сходную тему (например, в конце стихотворения «Легенда» — «Жил на свете рыцарь бедный...») ⁴⁶ борьба за душу умершего изложена куда динамичней и с юмором, который во всей этой сцене титовского рассказа начисто отсутствует. Но пока нет достаточных оснований утверждать, что подробности этого нарочито тягучего изложения событий, стоящих вне главной нити сюжета, принадлежат одному Титову.

6.

Не менее сложен и вопрос о том, в какой степени словесная ткань напечатанного Титовым повествования на собственно языковом уровне отражала стиль предполагавшегося произведения, сказавшегося в устном рассказе Пушкина. В. В. Виноградов (мнение которого повлияло и на многих других, писавших на эту тему) был решительным противником такого предположения, но приводимые им доводы частично бьют мимо цели. Например, он перечисляет использованные в титовском рассказе слова и конструкции (как галлицизм — употребление слова «угрызения» без сопутствующего существительного в родительном падеже ⁴⁷, ср. франц. *remords*), которых нет в других пушкинских сочинениях. Но он при этом сопоставляет запись устного рассказа с письменными текстами, что препятствует строгости текстологического анализа ⁴⁸. Когда он замечает, что Тит Космократов «выступает в роли светского рассказчика» ⁴⁹, он скорее подтверждает аутентичность записи Титова, против достоверности которой собрался возражать. Тем не

менее попутно сделанные им наблюдения кажутся весьма ценными: так, он заметил, что монологизированный диалог (например, в речах Варфоломея) находит ближайшую аналогию в пушкинском эпистолярном стиле⁵⁰. Естественно, что письма могут быть ближе к излагаемому в салоне тексту автора, чем его сочинения, подготовленные для печати. Оправданной до известной степени можно считать и прямо противоположную виноградовской точку зрения, по которой в записи Титова можно видеть отражение живой устной речи Пушкина⁵¹. Необходимо, однако, иметь в виду, что записывается рассказ, наговоренный по-русски в салоне, где обычным языком общения оставался французский. И по условиям произнесения, и по самому характеру рассказа это была речь стилизованная, возможно с уклоном в архаизацию⁵² (рассказчик в конце ссылается на устное предание давностью в несколько десятков лет, которое слышал он от людей среднего сословия; не их ли речь передает он такими оборотами, как «ну молоть околесную»⁵³, где уже слышится сказовый голос повествователя из «Повестей Белкина»?). Контрастное сопоставление с последующими оригинальными прозаическими сочинениями Титова-Тита Космократова позволяет выделить переданные в публикации салонного рассказа особенности иронически-пародийного стиля Пушкина⁵⁴ (их меньше в тех заключительных частях, которые выше по другим причинам отнесены к возможным вставкам Титова). Виноградов находил больше сходств с пушкинским слогом в начале — точнее, в первой трети титовского рассказа при наличии и в этой части отдельных вкраплений, инородных по отношению к пушкинскому стилю⁵⁵.

Но даже если Титов в отдельных частях своей записи и приближался к слогу Пушкина-рассказчика, из этого еще совсем не следует, что это помогает понять, как сам Пушкин написал бы этот прозаический или (скорее всего, планировавшийся им в будущем) драматический текст. Для ответа на этот вопрос больше дали бы выводы о стиле пушкинских текстов соответствующих жанров. В этом смысле общее негативное заключение Виноградова оправданно, но не потому что Титов не передал пушкинской речи. То, что он записал, не было самим Пушкиным предназначено для публикации.

Титовская запись нужна прежде всего не непосредственно для восстановления стилистического и словесного уровней задуманного Пушкиным литературного произведения, а для реконструкции салонного рассказа, в основу которого был положен этот еще не написанный текст из мира З.

Обнаружение того, что и как Пушкин рассказывал в салоне Карамзиных, а до того — в Тригорском в присутствии Керн, само по себе могло бы представить интересную тему исследования. Но, подобно, например, и заинтересовавшей таких пушкинистов, как Бонди, задаче восстановления разговора Пушкина; вернувшегося из ссылки в Михайловском, с Николаем I, это прежде всего задача историко-биографического исследования. Следующим же этапом может быть восстановление пушкинского повествования как факта устной литературы. Для реконструкции возможного (но так и неосуществившегося) прозаического письменного сочинения Пушкина эта задача оказывается вспомогательной. Пушкин как салонный повествователь соединяет в себе писателя со светским человеком. Восстановление вероятного текста его литературного сочинения предполагает возможность разделения двух этих ипостасей. Иными словами, «устное творче-

ство для тесного кружка»⁵⁶, след которого Ю. М. Лотман в специальной работе искал в записи Титова, отличалось от литературы письменной самой установкой. Для проникновения в то, как мог сложиться первый вариант устного рассказа на тему «Влюбленного беса», который в Тригорском слушала Керн, важно понять воссозданную недавними блистательными изысканиями Л. И. Вольперт⁵⁷ атмосферу всеобщей игры, в которой Пушкин участвовал вместе с Керн и другими гостями и постоянными обитателями Тригорского. Эти светские развлечения не ограничивались устным общением только, в них вовлекалась и переписка, и воспроизведение литературных сюжетов в игре, и совместное чтение книг, где отмечались места, значимые для другого участника или участницы подобных забав, иногда нешуточных. В том же ряду, что и рассказанная Пушкиным «сказка» о Влюбленном бесе, стоит другой описанный в мемуарах Керн случай, когда он принес для чтения и рассмотрения всем обществом свою рабочую тетрадь с рукописями и рисунками «ножек и голов». Чтение пушкинской поэмы самим автором входило в тот же круг литературных увеселений, но последний был шире собственно литературы. Не исключено, что в салоне Карамзиных (по другим версиям — у Дельвига) несколькими годами спустя Пушкин пробовал восстановить похожую на Тригорское атмосферу (что несколько позднее ему удалось ненадолго при общении с сестрами Ушаковыми, когда в альбоме снова мелькают «бесовские» рисунки, иногда явно ориентированные на совместное их разглядывание вместе с собеседницами).

В поздней своей прозе Пушкин описывает писателей и литераторов (в том числе и Титова-Вершнева⁵⁸, и себя самого⁵⁹) в светском обществе. Недавно выяснено, что Пушкина занимали такие персонажи, как Калиостро или Томский из его «Пиковой дамы», именно как искусные рассказчики. В их ряду оказывается и Пушкин как рассказчик в поздних своих прозаических сочинениях⁶⁰; с этим можно сравнить его интерес к поэтической импровизации (как у Мицкевича⁶¹), в особенности сказавшийся в «Египетских ночах». Но если бы Пушкин (а не Титов) писал свой прозаический текст, он не предложил бы запись собственной устной речи, а, скорее всего, стилизовал бы свой рассказ, в значительно большей мере прибегая к присущим его прозе способам пародии и иронического обыгрывания романтической фантастики. Вместо салонного рассказчика из высшего сословия, частично стилизующего свой рассказ в духе речи человека среднего класса, выступил бы этот последний, и его голос определил бы тон всего прозаического повествования. Можно задаться вопросом, существует ли инвариант, который объединяет словесный устный текст и сказовый письменный текст реконструируемого рассказа. Их общий план мог совпадать, но они различались характером словесного наполнения, интонацией, синтаксисом, стилем.

Если же пытаться восстановить возможный сюжет и стиль маленькой трагедии или драмы на ту же тему, о которой позволяет догадываться список драматических замыслов Пушкина⁶², он, вероятно, должен был радикально отличаться от титовского рассказа⁶³, хотя схема фабулы осталась бы той же. Как это характерно и для других произведений этого жанра, в основе сюжета лежало бы антагонистическое и/или оксюморонное противоположение — Влюбленного беса и молодого человека, демонического персонажа и невинной девушки, в которую он

влюблен⁶⁴. Скорее всего, главным героем оказался бы сам Влюбленный бес, стихотворные монологи которого (в пятистопном ямбе) и (возможно) диалоги с героиней (сходящей с ума от любви к нему, во всяком случае согласно первой версии плана) и с его незадачливым приятелем — молодым человеком составили бы основную часть короткой пьесы. Выявленные Виноградовым стилистические особенности диалогизированных монологов Варфоломея в титовской записи могли бы помочь составить отдаленное представление об этой стороне построения предполагаемой маленькой трагедии. Из повторяющихся в титовском рассказе реплик в речь главного героя маленькой трагедии могла бы войти обращенная к молодому человеку (и в записи Титова от Варфоломея переходящая к другому воплощению нечистой силы — извозчику), при инверсии становящаяся ямбической фраза, произносимая при столкновении героев:

*He со своим связался братом (ты)*⁶⁵.

Как и в других маленьких трагедиях, в центре повествования — всепоглощающая страсть⁶⁶, проявления которой у Варфоломея пугают Веру в финале титовского рассказа, и столь же необоримая ревность, заставляющая Павла в отчаянии блуждать по зимнему Петербургу, где только лед на Неве не дает ему утопиться. К не дошедшему до нас (и, скорее всего, ненаписанному) прозаическому прототипу титовского рассказа приложимо предложенное Ахматовой по другому поводу определение «маленькая трагедия в прозе»⁶⁷.

7.

Начиная с Анненкова многие исследователи пробовали восстановить те сюжеты и образы, которые можно извлечь из многочисленных пушкинских рисунков «адского цикла». Среди них есть и изображение «пригорюнившегося большого черта»⁶⁸ у жаровни, над которым витает изображение женщины, расплывающееся в облаке, допускающем символическую (если не психоаналитическую) интерпретацию. С этим изображением Влюбленного беса в аду, предположительно относимым к весне 1821 г., сходна сложная композиция осени 1823 г.⁶⁹ Ее часть составляет рисунок полулежащего беса у жаровни, над которым реет образ обнаженной женщины, выше которого слева такая же пиктограмма с еще более вероятной эротической интерпретацией, а справа — другой символ, снабженный крыльями (по другой интерпретации — роза); в эту композицию вмонтирован образ повешенного⁷⁰ (рис. 21, 22). По вероятной гипотезе Т. Г. Цявловской, к тому первому варианту рассказа, в плане которого упоминался бордель, относится изображение сцены с разнuzданной женщиной (рис. 2). Она чуть ли не балетным движением сбивает со стола бутылку, размахивая двумя другими бутылками, которые она держит в руках. Перед ней, развалившись на стуле и повернувшись вполоборота к зрителю рисунка, сидит хвостатый бес в партикулярном мужском костюме. Еще ближе к зрителю расположен стоящий с вытянутой верхней конечностью маленький (карликовый) скелет в плаще и с саблей на боку; на него, видимо, и смотрит сидящий бес. А за пьяной женщиной следит прислонившийся к стене молодой человек с чубуком во рту. Сбоку от него череп на полу. Опущенный на пол



Рис. 2.
Пушкин. Сцена оргии



Рис. 3
Пушкин. Портрет женщины (предположительно Собаньской)

хвост беса символической линией соединен с черепом и образует вместе с ним и со скелетом (по мнению Цявловской, пририсованными к сцене позднее) фантастический первый план, отличный от бытового гротеска среднего плана⁷¹. На этом рисунке, действие которого может происходить в борделе или другом увеселительном заведении, запечатлены многие из персонажей первого варианта рассказа: бес, молодой человек, девица из борделя⁷², череп⁷³ (в титовском рассказе появляющийся в сцене с извозчиком). На другом рисунке Пушкина, представляющем собой вариант части только что описанного, проработано только изображение сидящего беса в мужской одежде в чуть другом ракурсе и с хвостом, закрученным в другую сторону и оттого почти сливающимся с одеждой⁷⁴ (рис. 4).

Если рисунок бала у сатаны (рис. 5) в самом деле можно соотнести с реальной светской женщиной (например, Собаньской, см. рис. 3)⁷⁵, в этом можно было бы видеть прямую аналогию всему эпизоду с графиней И. в титовском рассказе.

Из нескольких других рисунков бесов, соотносимых Цявловской с тем же сюжетом, можно отметить голову с пышущим из ноздрей дымом (рис. 6), сопоставимую с уже выше упоминавшимся видением полицейского капрала⁷⁶.

Многочисленные другие изображения бесов и ведьм (чертовок) (рис. 7, 8), в том числе и в гораздо более поздних рукописях⁷⁷, свидетельствуют о продолжавшихся комбинациях подобных образов. Но они более всего важны не непосредственно для восстановления данного сюжета, а для установления его связи с другими более поздними текстами, см. ниже о «Гробовщике».

8.

Для всей той области реконструкции исходного текста, на выяснение возможной методологии которой ориентирована настоящая статья, едва ли не основное значение имеет сопоставление восстанавливаемого прототипа со всем известным корпусом произведений автора. Мы потому можем судить о ненаписанном произведении, что достаточно хорошо изучили все остальные до нас дошедшие сочинения. Поэтому задача реконструкции выполняема в той мере, в какой уловлены характерные черты произведений изучаемого автора.

По отношению к титовской записи пушкинского рассказа целую программу его возможных сближений с другими (преимущественно или исключительно позднее написанными) пушкинскими текстами предложил Ходасевич в замечательной статье, написанной вскоре после того, как стала известной история этого рассказа. Статья, о которой идет речь, не была единственным его опытом в той области, которую смело сейчас можно назвать структурным сравнением произведений одного автора с целью обнаружения в них общего инварианта. Достаточно напомнить о настоящем его шедевре, которым была статья, установившая внутреннее тождество основной схемы всех романов Андрея Белого начиная с «Петербургга». Но и на фоне таких достижений статья о петербургских повестях Пушкина, впервые опубликованная в 1915 г. в «Аполлоне»⁷⁸, представляет собой выдающееся открытие.



Рис. 4

Пушкин. Портрет сидящего беса



Рис. 5

Пушкин. Бал у сатаны



Рис. 6

Пушкин. Голова (сатаны?) с дымом, пышущим из ноздрей



Рис. 7

Пушкин. Рисунок с изображениями бесов

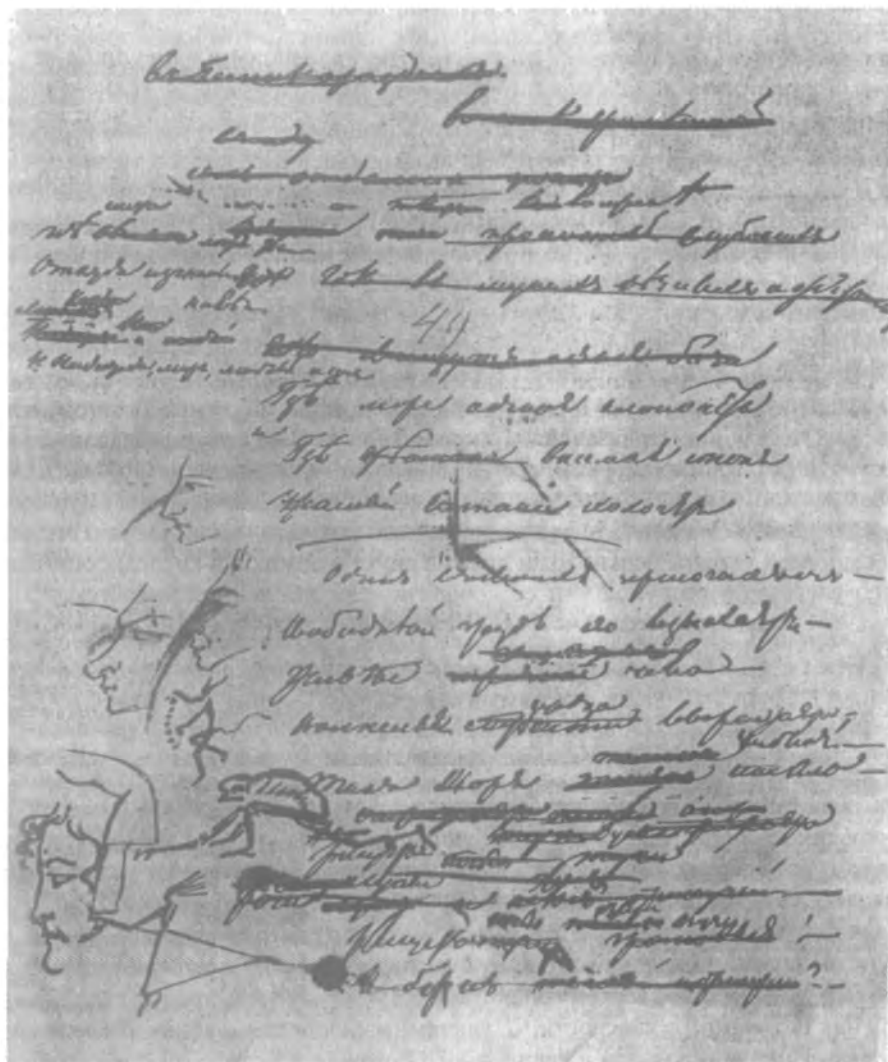


Рис. 8

Пушкин. Изображения бесов

Ахматова, привлекая в качестве параллелей и еще некоторые места из «Медного всадника» и таких поздних сочинений поэта, как отрывок «Когда порой вспоминаешь...». Она высказала гипотезу, по которой все они, начиная с вступления к титовскому рассказу, описывают место, где могла находиться разыскиваемая Пушкиным могила пяти повешенных декабристов⁹¹. В настоящее время, благодаря сопоставлению с документальным материалом, гипотезу Ахматовой можно считать доказанной⁹². Из этого следует несколько весьма существенных выводов, касающихся напечатанного Титовым текста⁹³. Оказывается, что его начало представляет собой довольно точное описание дороги, по которой, разыскивая могилу, несколько (а то и много) раз ходил Пушкин. Титов этого пути не знал и едва ли мог запомнить все подробности со слуха⁹⁴. Между тем именно им Пушкин (а потом и такие немногочисленные посвященные в тайну читатели, как давний знакомец архивных юношей Кюхельбекер, едва ли не из-за этой тайны увлекшийся псевдонимом Космократова) должен был придавать особое значение. Поскольку, по словам Титова, Пушкин правил его запись, он, безусловно, особенно тщательно проверил и исправил (а то и частями переписал заново) вступление, описывающее дорогу к могиле казненных декабристов. В соответствии с этим, а также и со стилистическими наблюдениями Виноградова⁹⁵ Пушкину, безусловно, должно принадлежать следующее вступление к рассказу, напечатанному Титовым (скорее всего, пушкинское перо не раз проходило по его черновому варианту):

Кому случалось гулять кругом всего Васильевского острова, тот, без сомнения, заметил, что разные концы его весьма мало похожи друг на друга. Возьмите южный берег, уставленный пышным рядом каменных огромных строений, и северную сторону, которая глядит на Петровский остров и вдается длинною косую в сонные воды залива. По мере приближения к этой *оконечности*⁹⁶ каменные здания, редя, уступают место деревянным хижинам, между сими хижинами проглядывают пустыри; наконец строение вовсе исчезает, и вы идете мимо ряда просторных огородов, который по левую сторону замыкается рощами; он приводит вас к последней возвышенности, украшенной одним или двумя сиротливыми домами и несколькими деревьями; ров, заросший высокой крапивой и репейником, отделяет возвышенность от вала, служащего *оплотом от разлитий*⁹⁷; а дальше лежит луг, вязкий, как болото, составляющее взморье. *И летом печальны сии места пустынные, а еще более зимою, когда и луг, и море, и бор, осеняющий противоположные берега Петровского острова, все погребено в густые сугробы, как будто в могилу*⁹⁸.

Поскольку согласно недавно предложенному раскрытию этого описания дорога проходит мимо Смоленского немецкого кладбища⁹⁹, к текстам, ранее в данной связи сопоставленным Ахматовой, кажется возможным прибавить и позднее стихотворение Пушкина, которое описывает загородное кладбище в болотистой местности, по описанию сходное с этим лютеранским¹⁰⁰:

Когда за городом задумчив я брожу
И на публичное кладбище захожу —
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные кругом...



Рис. 9

Маленький скелет.

Иллюстрация Пушкина к «Гробовщику»

Не ограничиваясь петербургскими повестями Пушкина, в финале своей статьи Ходасевич обратил внимание и на их структурные и тематические переключки также с «Каменным гостем», герой которого упомянут в сравнении в «Уединенном домике»¹⁰¹, и с «Гробовщиком», рассмотренным как пародия на сочинение о Дон Жуане. Эти сопоставления продолжены в исследовании Шульца, который включил их в круг рассмотренных Якобсоном сочинений Пушкина об оживающей статуе, добавив к ним еще «Выстрел» и «Легенду»¹⁰² и ряд более широких интертекстуальных сравнений за пределами русской литературы, о которых ниже.

В «Гробовщике» и «Уединенном домике» совпадает немаловажная деталь — *калитка*. В сновидении Прохорова калитка связывается с первым явлением призраков. В «Уединенном домике» в нее уходит загадочный посетитель, помешавший интимному общению Павла с графиней. Посетитель появляется трижды, что можно сравнить с троичностью по отношению к появлению призраков во сне гробовщика.

Для интерпретации замысла «Влюбленного беса», и в особенности рисунков к нему, кажется особенно плодотворным его сближение со сном Прохорова в «Гробовщике» (при оценке роли снов в подобных сочинениях Пушкина кроме гротескных «босховских» символов сна Татьяны несомненный интерес может представить также сон Маши в «Метели» и — в более традиционно романтическом ключе — сон героини в «Барышне-крестьянке»; в отличие от «Гробовщика» — это — сны женских персонажей). В сновидении в «Гробовщике» содержится расшифровка символа «маленького скелета», который можно видеть на рисунке «дебоша» с сидящим бесом (см. выше). Сабля на боку скелета на рисунке предполагает военного; в «Гробовщике» скелет аттестует себя сержантом, правда



Рис. 10

Иллюстрация Пушкина к «Гробовщику».
Похоронная процессия и поминальные дроги с бесом-возницей

отставным. Протянутая рука маленького скелета на рисунке соответствует попытке скелета обнять гробовщика. Замечательно то, что этот скелет возникает снова в графике Пушкина — в автоиллюстрации к «Гробовщику»¹⁰³ (рис. 9). На ней скелет, на котором болтается одежда, обут в ботфорты (ни их, ни одежды, обрывки которой упомянуты в тексте рассказа, нет на раннем рисунке), и он изображен не в профиль (как в раннем рисунке), а в фас. Обе его руки протянуты для объятий, он улыбается, как оскалены челюсти извозчика в «Уединенном домике». Ответный удар гробовщика, в новелле после этого теряющего сознание, близок к попытке Павла сразиться с извозчиком-скелетом в титовском рассказе, где он тоже падает в обморок. Но в «Гробовщике» сновидением мотивируется фантастика, в «Уединенном домике» отнесенная к яви¹⁰⁴. В последнем сражении происходит с возницей. Бесовское изображение возницы на погребальных дрогах возникает еще на одной автоиллюстрации к «Гробовщику»¹⁰⁵ (рис. 10), к которой найдены параллели в других фантастических рисунках Пушкина, изображающих бесов в позах, подобных принятой возницей на этой автоиллюстрации¹⁰⁶ (рис. 11—13). Связь возницы с нечистой силой проходит сквозь разные периоды развития разбираемых сюжетов. На иллюстрации к «Гробовщику» он везет на кладбище или на тот свет, в «Уединенном домике» на его санях нет обозначений земных мест, а есть только апокалиптическое число 666.

Из поэтических произведений Пушкина, которые представляются бесспорными параллелями к записи Титова, прежде всего надо обратить внимание на «луну в духе Жуковского»¹⁰⁷, возникающую в стихотворении «Бесы» (и в «Зимней дороге», тесную связь которой с «Бесами» заметила Цветаева¹⁰⁸), в ситуации, где возница (ямщик) бесу не тождествен, но с пути он сбивается по вине беса. Описание роя бесов в стихотворении тождественно пушкинским



Рис. 11
Пушкин. Возница



Рис. 12
Пушкин. Бес в позе, сходной с позой возницы



Рис. 13
Пушкин. Рисунки бесов

рисункам поздних лет и могло бы помочь в дешифровке этих символов, становящихся почти иероглифами (и оттого весьма трудными для понимания в связи с конкретными сюжетами). Из совпадений стихотворения «Бесы» с «Уединенным домиком» на словесном уровне стоит отметить восклицание «Что делать!...» в речи ямщика, отвечающего своему седоку — автору стихов, когда они заблудились среди неведомых равнин¹⁰⁹. В рассказе такой же вопрос (тождественный вопросу в песне из «Пира во время чумы») задает себе герой, заблудившийся и оказавшийся на неведомом перекрестке перед тем, как он видит сани с извозчиком, который позднее показывает ему свое бесовское лицо — череп.

Кроме произведений, написанных, как вышеназванные, после «Уединенного домика» и вобравших в себя часть этого замысла, недавно с первоначальным планом «Влюбленного беса» и «адскими» фрагментами и рисунками были сопоставлены и некоторые из более ранних сочинений¹¹⁰. Они или относятся, как «Гавриилиада», к мифологическому библейскому хронотопу ранних поэтических фрагментов, или принадлежат к вариантам ранней версии, где два героя соотносены с двумя сестрами, как в фабуле и сюжете «Онегина». Эти реконструкции позволили выяснить этапы развития сюжета, связанного с занимавшими Лотмана антагонистическими парами персонажей в творчестве Пушкина. В позднейших вариантах текста психологический контраст двух сестер сменяется противопоставлением героини из «среднего класса» и графини в духе ориентации на изображение социальных различий, присущей и другим петербургским повестям, прежде всего — «Пиковой даме».

9.

При всем расцвете интертекстуальных литературоведческих исследований к концу XX в. и при всем обилии возможностей, открываемых в этом отношении творчеством Пушкина, его «Влюбленный бес» и «Уединенный домик» Титова побивают все рекорды. Сопоставления, предпринимавшиеся в отношении предшествующих ранних русских сочинений, основаны на проблематичных сближениях¹¹¹, из которых наиболее интересное — название черта братом — может объясняться общенародной словесной традицией¹¹². Вполне возможно, что в архаизирующем стиле устного рассказа сказалось знакомство Пушкина с хорошо ему известными «сказками» XVIII в. наподобие чулковских, но более близкие достоверные аналогии пока не найдены.

Значительно более продуктивными в последнее время оказались изыскания, относящиеся к западноевропейским параллелям к названию, сюжету и отдельным эпизодам рассказа. Как предположил еще Оксман, заглавие указывает на связь с сочинением Казота «Le diable amoureux», которое и в русском переводе¹¹³ конца XVIII в., и в составе иллюстрированного издания сочинений Казота находилось в библиотеке Пушкина и было ему известно достаточно рано. Хотя долгое время сопоставления (даже у тех исследователей, которые, как Томашевский, специально занимались связями Пушкина с французской литературой) не шли дальше заглавия и Казот до сих пор не вошел в число всем известных источников

пушкинского вдохновения, воздействие его на Пушкина несомненно. Оно сказалось и в общем замысле, и в целом ряде сюжетных совпадений деталей, выявленных Шульцем: характер двух живущих разгульной жизнью приятелей, один из которых знакомит друга с бесовкой, насильственное разъединение героя с бесовкой перед самым его соблазнением, поездка героя с нечистой силой, кончающаяся падением героя, его заболеванием и исчезновением беса, особая религия загадочного персонажа и его попытки уклониться от венчания, угрызания совести проснувшегося поутру героя по отношению к старушке, которую он давно не видел и которая описана как гибнущая (реально — у Пушкина, по преходящему бесовскому наваждению — у Казота), инсценированный бесовкой праздничный вечер, на котором гости — переодетые черти; для обоих произведений важны сцены гадания и карточной игры¹¹⁴ (к последней в несколько ином аспекте нам еще придется вернуться). Шульц сформулировал и главное различие «Влюбленных бесов» Пушкина и Казота: «В «Уединенном домике» с Верой происходит наяву то, что с Альваром — во сне: дьявол толкает Альвара в пропасть, а дева Мария вовремя его подхватывает; Варфоломей тоже хочет погубить Веру и поджигает домик, но верная служанка ее спасает. И у Пушкина, и у Казота стихия подчинена воле потусторонних сил. Однако у Казота эти силы уравниваются друг друга в борьбе за человека. У Пушкина же заметно преобладают в мире силы тьмы, и стихия здесь — послушное орудие влюбленного беса»¹¹⁵. Заметим, что прием перенесения бесовских сцен в сон героя или героини есть и в поэзии Пушкина (сон Татьяны), и в его прозе, примыкающей к разбираемому замыслу («Гробовщик»).

Кроме этого общего отличия скорее мировоззренческого характера есть и несколько важнейших фабульных и сюжетных несоответствий, делающих пушкинский рассказ весьма отличным от казотовского: бес у Пушкина явлен и в женском облике, и в главном — мужском, введена линия Веры, у Казота отсутствующая, и старушка — это ее мать, а не мать героя. Сменилась (хотя бы частично) социальная среда героя — в духе петербургских повестей, именно этим решительно отличающихся от сочинения Казота и от первоначального пушкинского плана. В сцене поездки участвует другое воплощение нечистой силы (череп), тогда как важное для Казота (в том числе и в иллюстрациях к его книге, которым, как недавно выяснилось, подражал Пушкин) и его почитателей от Бодлера до Аполлинера представление дьявола уродливым экзотическим животным (верблюдом), имеющее оккультные корни, отсутствует у Пушкина, остающегося в мире живых или мертвых людей или бесов, принимающих их образ. У Пушкина (в этом уже предвосхищающего фантастический реализм Достоевского и Булгакова) сверхъестественное полуприкрыто и сопряжено с приметам повседневности¹¹⁶, тогда как у Казота оно является в чистом виде или в остранинном экзотическом.

К числу особенно интересных и неожиданных открытий Шульца, уже получивших признание в нашем пушкиноведении, принадлежит обнаружение им структурного сходства иллюстраций Казота к первому изданию его сочинения и рисунков Пушкина (рис. 14—16), относящихся не только к «бесовским» сюжетам, но и ко всему предположенному Ходасевичем кругу петербургских повес-



Рис. 14
Гравюра Казота



Рис. 15
Рисунок Пушкина

Сопоставление рисунков Казота и Пушкина (по Шульцу)

тей, включая и «Домик в Коломне»¹¹⁷. Из отдельных деталей, еще нуждающихся в прояснении, можно упомянуть представление видений в виде облаков, реющих над героями (в том числе и бесами у Пушкина) (рис. 21—23). У Казота в этой части рисунка появляется верблюд и его слова (как у Диснея или в современных комиксах [рис. 17]), а у Пушкина, избегавшего непосредственно вставлять слова в изображение, ту же роль играют несловесные (иногда, возможно, эротические) символы, большей частью остающиеся неразгаданными.

В последнее время появилось значительное число исследований, проясняющих истоки фантастики¹¹⁸, мистицизма и эзотерической (в том числе и масонской, а также оккультной и, в частности, кабалистической по своим корням) символики Казота, противостоявшего идеологии Просвещения¹¹⁹. В свете установления глубоких и бесспорных связей рассматриваемого пушкинского замысла с сочинением Казота возникает и ряд соответствующих проблем и в отношении Пушкина: в какой мере и ему оказывался близок пафос полемики Казота с Просвещением?¹²⁰ Насколько в символике (черепа и других им использованных и не всегда еще до сих пор истолкованных знаков) сказалось и у Пушкина знакомство с масонской¹²¹ символикой (начиная с кишиневской масонской ложи)? Был ли интерес к Казоту у Пушкина вызван или подогрет его судьбой¹²², отчасти напоминавшей участь любимого французского поэта Пушкина Андрэ Шенье?



Рис. 16
Казот.

Иллюстрация к «Влюбленному бесу»



Рис. 17
Казот.

Иллюстрация к «Влюбленному бесу».
Бес в виде верблюжьей головы

Из писателей, на которых оказала влияние фантастика Казота, на Пушкина, и в частности на разбираемый его замысел, повлиял Гофман, чьи книги он читал по-французски (из «адских» сочинений Гофмана в пушкинской библиотеке был «Эликсир сатаны», им он увлекался в пору писания «Пиковой дамы», в которой это чувствуется)¹²³. Прямое воздействие «Влюбленного беса» Казота усматривается в таких сочинениях Гофмана, как «Elementargeist»¹²⁴. В «Уединенном домике» найден ряд возможных параллелей с рассказом Гофмана «Der Magnetiseur»¹²⁵. Но Гофман в это время в России стал весьма популярен. Подражания ему встречаются во многих образцах тогдашней романтической прозы. Поэтому Пушкин и Титов могли следовать и этим вторичным образцам¹²⁶.

Титов, незадолго до того участвовавший в переводе немецкого романтического эстетического сочинения и одним из первых познакомивший таких писателей, как Одоевский, с Шеллингом, был известен своими романтическими немецкими познаниями и симпатиями. Поэтому после выхода «Уединенного домика» крити-

ки, не догадывавшиеся о принадлежности текста Пушкину, но оценившие причастность к нему Тита Космократова — Титова, хором заговорили о следах перенятия немецких фантазий, или «бредней»¹²⁷. Бесспорно, замеченная Титовым близость пушкинского салонного рассказа к любимой им немецкой романтической прозе была одной из причин охватившего его восторга, из-за которого он не спал ночь, записал рассказ и понес его в Демутов трактир на одобрение рассказчику. Но не мог ли он и в самой записи, в таких деталях описания, которые относятся к фантастическим его частям, усилить именно романтический его элемент? По его собственным позднейшим признаниям, приведенным выше, большинство их было сочинено Пушкиным. Но Титов мог добавить тот несколько отличный от пушкинского тон серьезного демонологического повествования, который был присущ многим немецким романтикам (например, в описании снов Павла или магического воздействия Варфоломея на Верину мать).

Из тех немецких авторов, которые могли повлиять на Титова и на Пушкина или на них обоих вместе, сходство с «Уединенным домиком» и другими пушкинскими произведениями очерченного выше круга обнаружено в произведениях Клингера, который опять-таки был ему знаком во французских переводах¹²⁸. С Клингером (которого Пушкин мог узнать достаточно рано) и лишь позднее с Гете (и, возможно, Лессингом) связывают и фаустовскую тему, достаточно широко представленную в поэтических произведениях и «адских» рисунках Пушкина¹²⁹. Шульц указал и на сходство нескольких относящихся к Маргарите и Вере мотивов в первой части «Фауста» Гете и «Уединенном домике»¹³⁰, в частности, на совпадение реакции Маргариты на то, как за ней следил Мефистофель, пока она была в церкви, и тождественные этому слова Веры о Варфоломее; одинаковые суждения о родителях обеих героинь и об их быте и занятиях. Любопытно, что все эти совпадения сосредоточены на тех элементах фабулы, которым нет соответствия у Казота. Иначе говоря, эти линии заимствований независимы друг от друга или находятся в дополнительном распределении.

Если мефистофелевские мотивы у Пушкина встречаются все чаще во второй половине творчества, то «адские» рисунки и стихи с самого начала и вплоть до прямого следования «Божественной комедии» в терцинах последнего периода имеют общие черты с Данте, которого Пушкин читал и перечитывал в подлиннике¹³¹. В очерченном выше вслед за Ходасевичем круге произведений особенно отчетливая параллель с Данте обнаруживается в «Гробовщике». В пушкинской рукописи напечатанному варианту описания того падения Адриана Прохорова, которое структурно аналогично концу столкновения Павла с извозчиком в «Уединенном домике», соответствует «упал como согро morte cadde». Помимо тех выводов, которые можно сделать из этой дантовской цитаты (из конца 5-й песни «Ада») по отношению к самой пушкинской новелле¹³², существенно то, что она удостоверяет связь всего этого цикла пушкинских произведений (в том числе и таких гротескных, как «Гробовщик») с дантовским видением ада (тем самым косвенно подтверждается и верность всего хода реконструкций Цявловской); одновременно дополнительно можно привести довод в пользу предположения Лотмана о том, что пушкинские стихотворные строки «...падает на ложе, / Как хладный падает мертвец» представляют собой скрытый перевод того же оборота у Данте¹³³. Данте падает от избытка чувств, сочувствуя рассказу Франчески о

том, как она читала вместе со своим возлюбленным Паоло историю любви рыцаря Ланселота. Нельзя ли связать значение этих дантовских строк для Пушкина с известными нам из его биографии подобными эпизодами совместного чтения в его общении с любимыми им женщинами, пока, говоря словами блоковских стихов, еще не «прошли времена Паоло и Франчески»?

Как видно из изложенного, Пушкина, в том числе и при изучении влияния на него любимых им авторов, приходится рассматривать не атомистически по отдельным произведениям, а в их совокупности. При решении подобных интертекстуальных проблем по отношению к таким бесспорно повлиявшим на Пушкина писателям, как Казот, возникает затруднение, связанное с обилием перекрестных воздействий. Казот не только сам влиял на многих, кем позднее, как Гофманом, заинтересовался Пушкин. У Казота самого было чуть не бесконечное множество предшественников¹³⁴. Шульц, обнаруживший наличие переключек всего намеченного им (вслед за Ходасевичем и Якобсоном) круга пушкинских сочинений не только с Казотом, но и с целым рядом написанных задолго до него античных, средневековых и более поздних западноевропейских произведений, выдвинул предположение о наличии у них всех общей основы. Шульц назвал ее «книдским мифом». Он повествует о том, как сверхъестественная сила разлучила влюбленных друг в друга мужчину и женщину¹³⁵. Слабой частью построения Шульца является попытка выявить общую схему, в которую бы укладывались все эти произведения. За пределами отмеченного уже Лотманом противопоставления и столкновения двух антагонистических персонажей трудно найти мотивы, которые были бы общими для всех произведений, так или иначе соотносимых с «Уединенным домиком». Складывается впечатление, что, если каждое из них порознь связано с одним из других, с третьим оно может быть связано иными мотивами и т. п. Поэтому, например, едва ли стоит привлекать якобсоновский мотив оживающей статуи и для описания схемы рассказа Титова, где «оживает скелет». Однако представляется по направлению верной попытка обнаружить инвариант, объединяющий все названные пушкинские тексты и повлиявшие на них или структурно с ними связанные произведения мировой литературы.

По отношению к поставленной выше задаче реконструкции такой идеи текста, которая относится к миру 3, хотелось бы выяснить, не следует ли видеть в этой идее общую основу столь различных воплощений одного замысла, как устный рассказ и его запись, план драматического произведения, фрагменты стихов, рисунки, произведения на ту же или сходную тему авторов, писавших в разные времена и на разных языках. Само разнообразие проявлений может помочь выявить некую общую идею, которая не зависит от частных ее языкового, словесного или графического выражения.

Шульц настаивает на том, что предложенный им культурно-исторический книдский миф отличен от того представления об оживающей статуе, которое Якобсон отнес к «персональной мифологии» Пушкина¹³⁶. Но в таком случае возникает вопрос, каким образом подобные культурные мифы входят в произведение поэта и определяют его структуру. Можно было бы думать о понятии архетипа наподобие юнговского, но с такой не чисто психологической его интерпретацией, которая позволила бы относить его и к миру 2 (как часть глубинной психологии поэта), и к миру 3 как поэтическую идею (архетип в литературовед-

ческом понимании Фрая и его школы). Напомню, что последователи Юнга рассматривают антагонистическую пару типа Фауста и Мефистофеля (во многом параллельных Павлу и Варфоломею титовского рассказа) как героя и его тень¹³⁷.

К тому слою образов, который можно было бы считать в широком смысле архетипическим, в «Уединенном домике» и «Пиковой даме» можно отнести мотив карточной игры¹³⁸. В титовском рассказе он возникает дважды, сперва по поводу игр, в которых участвует демонический персонаж — Варфоломей вместе с героем, а потом в сценах в доме графини И., где в карты, как и в «адских» стихах Пушкина, играют черти. В работах той предструктуральной школы, которая в 1920—1930-х гг. в России изучала архаические ритуалы и мифы в их связи с литературой, была показана значимость карточной игры как одного из эквивалентов древней обрядовой игры в кости. В этих ритуалах прослеживался древний сюжет, в котором мифологический игрок проигрывал жену, как в «Махабхарате» Юджистхира проигрывает Драупади¹³⁹. Этот последний эпизод, связанный с ритуальной враждой дуалистических половин пандавов и кауравов, в версиях, основанных на дравидийских — тамильском и телугу — переводах санскритского текста, лежит в основе обрядового представления, до сих пор разыгрываемого в Южной Индии¹⁴⁰. В Древней Индии в кости любили играть и герои, как Наль, и боги, как Шива (Рудра), чьи стрелы приносят смерть. Он был покровителем игроков и часто играл со своей женой Парвати¹⁴¹. Индийская традиция, простирающаяся на протяжении по меньшей мере трех тысяч лет от ведийского гимна игроку, возможно имеющего (восточно)индоевропейские или (по Пизани) «индо-средиземноморские» истоки, до современных южноиндийских обрядов, подтверждает одновременно живучесть и архаизм ритуальной и мифологической символики азартной игры¹⁴². Южноиндийские мифы и ритуалы, которые могут продолжать не менее древнюю традицию, археологически засвидетельствованную в памятниках протоиндийской культуры, указывают на связь игры в кости и ее числовых характеристик со смертью. В тамильском народном эпосе «История Старшего брата» братья-близнецы играют в кости с богом Вишну 6 раз, причем последняя игра сопряжена с их смертью¹⁴³. В эпосе телугу игра в кости младших братьев предваряет их смерть¹⁴⁴.

Эпизод с Налем, которому предлагают разыграть в кости Дамаянти, по Франк-Каменецкому объясняется переработкой того более древнего сюжета, который отражен в ритуалах и мифах, связанных с Драупади. Описывая роль богини смерти Кали, внушающего Налю страсть к игре, Фрейденберг делает вывод: «В сущности, весь сюжетный стержень этой истории состоит из перепетии игры в кости, подобно тому как в “Пиковой даме” этот стержень состоит из игры в карты»¹⁴⁵. В своей книге она продолжает эту мысль серией замечательных сопоставлений, объясняемых структурой «древнего действия жизни и смерти»¹⁴⁶: «В средневековых “Плясках смерти” смерть изображалась шулером. В фавлю “De St. Pierre et du jongleur” апостол Петр играет в аду в кости. Так и Наль играет с Кали, богом смерти. Не тот ли образ инкарнирован и в “Пиковой даме”?»¹⁴⁷. Тем самым петербургские повести связываются (вновь подтверждая реконструкцию Цявловской) с теми пушкинскими «адскими» стихами, где Смерть и черти играют в карты¹⁴⁸, причем, как в средневековых Плясках смерти, Смерть и у Пушкина изображается шулером:

—Что козырь? — Черви. — Мне ходить.
 — Я бью. — Нельзя ли погодить?
 — Беру. — Кругом нас обыграла.
 — Эй, смерть! Ты, право, сплутовала.
 — Молчи! Ты глуп и молоденок.
 Уж не тебе меня ловить.
 Ведь мы играем не из денег,
 А только б вечность проводить!¹⁴⁹

Из типологических материалов, подтверждающих универсальность образа смерти в связи с подобной игрой, можно отметить игру героя Мвинда с высшим божеством огня в эпосе, написанном на языке баньянга (Заир), который принадлежит к семье банту (вместе с тем в эпосе отмечены и черты сходства с фольклором пигмейских племен). Мвинда играет для того, чтобы вызволить с того света отца, с которым хочет помириться (отец бежал на тот свет от сына). Во время своего путешествия в подземный мир Мвинда уговаривает бога огня (выступающего под именем Шебурунгу) отдать ему отца. Тот же предлагает ему сыграть (*tirūse*) в азартную игру *wiki*¹⁵⁰: *ntakocū ikunenka sy; nihunange tirūse kasa mongo, kongy naseb'ikusiburire sy, kongy useb'-ikirika n'e* 'я не могу отдать тебе твоего отца; я предлагаю, чтобы мы с тобой сначала сыграли (*tirūse*) в *wiki*, тогда я смогу отдать тебе твоего отца (и) тогда ты сможешь отправиться вместе с ним домой'¹⁵¹. Они начинают играть. Сперва Мвинда проигрывает все, включая своих козлов и даже собственную тетку. Потом он все отыгрывает у бога огня. В конце эпизода, выиграв у бога весь его скот и людей, Мвинда все это оставляет ему и берет с собой только своего отца, которого бог от него прятал.

В Тибете совершалась ежегодная церемония, во время которой жрец, представлявший ламу, играл с демоническим царем-демоном, которого изгонял благодаря выигрышу¹⁵².

В архаический комплекс представлений, связанных с ритуальной азартной игрой, как одна из составляющих входит и безумие игроков¹⁵³.

Архетипическим в свете разысканий той же «палеонтологической» школы является и символическая роль возницы и повозки в этом действе жизни и смерти. Древняя роль ритуальной повозки отражена в погребальном катафалке¹⁵⁴. В «Уединенном домике» и «Гробовщике» очевиден смысл этой архаической образности. Среди многочисленных параллелей мифологическому персонажу-вознице едва ли не всего интереснее древнеиндийский Наль¹⁵⁵, подтверждающий принадлежность всех рассматриваемых архетипических символов к одной группе, как и употребление по отношению к ведийской мифологической женщине-вознице (управляющей колесницей) оборота, обозначающего удачный ход в игре в кости¹⁵⁶. Сравнительно-исторические разыскания показали, что отраженный в древнеиндийской и кельтской мифологии конфликт между возницей и героем, которого он везет, восходит к глубокой (общеевропейской) древности¹⁵⁷.

В «Уединенном домике» символическая значимость возницы выступает отчетливо, когда в начале их столкновения он показывает Павлу свой скалящийся череп. «Череп на гусиной шее» является среди других образов нечистой силы во сне Татьяны и был изображен Пушкиным на иллюстрирующем его рисунке¹⁵⁸. Череп не просто как символ смерти, а как знак демонических существ (*rakṣasa*)¹⁵⁹ и богов



Рис. 18
Пушкин. Закревская

(Шивы) обнаруживается тоже и в древнеиндийской мифологии, разительные типологические параллели к которой находятся в доколумбовской Центральной Америке (у ацтеков)¹⁶⁰. В современных мексиканских обрядах Дня Мертвых череп выступает в качестве маски¹⁶¹. Эту роль личины (нечистой силы) можно предполагать по отношению к извозчику в «Уединенном домике». О личине вместо лица по поводу Варфоломея думает Вера. Переодевание очевидно по отношению к чертям, выступающим в качестве гостей графини.

Весь этот набор архетипических символов явно указывает на смерть как основную символическую тему пушкинского рассказа.

10.

Выше разбирались вопросы реконструкции тех более общих символов и структур, которые в реконструированном тексте относились к ми-

ру 3, а с миром 1 могли быть связаны посредством обозначавших их вещей, изображавших их рисунков и называвших их слов, выступавших в своей двойственной знаковой функции, но в то же время и допускавших их восприятие как феноменальных объектов (в отличие от ноуменальных идей мира 3). Архетипические символы вроде только что рассмотренных могли относиться одновременно и к миру 1 как реальные (феноменальные) объекты, и к миру 3 как ноуменальные мифопоэтические символы, и к миру 2 как элементы глубинной психологии писателя.

Каково было соотношение с миром 2 всего реконструируемого текста? Иначе говоря, что в нем соответствовало психическим состояниям его автора?¹⁶² Для ответа на этот вопрос историко-литературную реконструкцию надо соотнести с биографической.

В значительной степени эту задачу выполнила Ахматова, выводы в отношении начала текста которой были приняты и подтверждены последующими изысканиями¹⁶³. Можно, однако, заметить некоторое противоречие между биографи-

ческими допущениями, в частности предложенными Ахматовой и отчасти приводимыми ниже, и теми заключениями чисто стилистического исследования, к которым, например, пришел Виноградов. Возможно, что именно в части тех мест, которые для Пушкина могли иметь жизненное значение, Титов добавил стилистические украшения, едва ли присутствовавшие в пушкинской устной речи. Изучив соотношение известного о биографии Пушкина в 1828 г. с «Уединенным домиком», Ахматова приходит к выводу, что «в старый план адской повести он вложил многое из своего настоящего и недавнего прошлого»¹⁶⁴. Важнейшее из ее открытий, касающееся дороги к могиле казненных декабристов (где ее биографическая догадка, в отличие от других мест текста, совпадает и с выводами стилистического анализа), рассмотрено выше. Вступление, посвященное описанию этой дороги, превращает весь рассказ в реквием, которому подобают архетипические образы смерти, кончина главной героини и безумие героя. Тема двух женщин, адской и небесно чистой, может соотноситься с пушкинскими увлечениями той поры. С одной стороны, он увлечен Собаньской, демонический образ которой пушкинистами принят¹⁶⁵, и посвящает стихи и рисунок (рис. 18) Закревской¹⁶⁶, описание дома которой (в сопоставлении с поэтической картиной в «Бале» Баратынского) Ахматова нашла в «Уединенном домике». Опираясь на эту гипотезу, разделяемую также Шульцем, можно было бы предположить, что соответствующее место «Уединенного домика» едва ли могло принадлежать Титову, потому что только Пушкин (как и Баратынский) был вхож к Закревской и помнил подробности устройства ее дома. Соответственно следующее место титовской записи либо заново было отредактировано Пушкиным, либо было максимально точно воссоздано с сохранением большинства (если не всех) особенностей пушкинского текста:

«Но не в одной гостиной, — продолжает графиня, — есть *новые уборы*¹⁶⁷», — и, вставая с кресел: «Не хотите ли, — говорит она, — заглянуть в диванную: там развешаны привезенные недавно гобелены отличного рисунка». Павел с поклоном идет за ней. Неизъяснимым чувством забилося его сердце, когда он вошел в эту очарованную комнату. Это была вместе зимняя оранжерея и диванная. Миртовые деревья, расставленные вдоль стен, укрощали яркость света канделябров¹⁶⁸, который, оставляя роскошные¹⁶⁹ диваны в тени за деревьями, тихо разливался на гобеленовые обои, где в лицах являлись, внушая сладострастие¹⁷⁰, подвиги любви богов баснословных¹⁷¹. Против анфилады (комнат)¹⁷² стояло трюмо, а возле него на стене похищение Европы — доказательство власти красоты хоть из кого сделать скотину¹⁷³. У этого трюмо начинается роковое объяснение¹⁷⁴.

Ахматова считала, что и текст этого объяснения, по своему слогу отличающийся от той прозы, стиль которой она вслед за Виноградовым приписывала Титову, должен принадлежать самому Пушкину. Она думала, что он отражает реальный факт его биографии, известный из других источников (записка с вызывом Лагренэ). Согласно ее предположению к пушкинскому тексту хотя бы по содержанию, если не по стилю, отчасти, вероятно, измененному Титовым, следовало бы отнести следующий отрывок рассказа:

Всякому просвещенному известно, что разговор любящих всегда есть самая жестокая амплификация¹⁷⁵. Графиня уверяла, что насмешки ее над дурным

французским выговором относились не к Павлу, а к одному его соименнику¹⁷⁶, что она долго не могла понять причины его отсутствия, что, наконец, Варфоломей ее наставил¹⁷⁷, и прочее, и прочее¹⁷⁸. Павел, хотя ему казались странными сведения Варфоломея в таком деле, о котором никто ему не сказывал, и роль миротворца, которую он принял на себя при этом случае, поверил, разумеется, всему; однако упорно притворялся, что ничему не верит¹⁷⁹. «Какого же еще доказательства хотите вы?» — спросила наконец графиня с нежным нетерпением. Павел, как вежливый юноша, в ответ поцеловал жарко ее руку; она упрямылась, робела, спешила к гостям; он становился на колени и крепко держа руки ее, грозил, что не выпустит, да к этому вприбавок¹⁸⁰ сию же минуту застрелится. Сия тактика имела вождеденный успех — и тихое, дрожащее рукопожатие, с тихим шепотом: «завтра в 11 часов ночи, на заднее крыльцо», громче пороха и пушек возвестили счастливому Павлу торжество его¹⁸¹.

По стилистическим характеристикам можно предположить, что пушкинский текст обрамлен вставками, сделанными Титовым. Возможно, что Пушкин в самом деле описал объяснение, бывшее у него с одной из светских дам.

С другой стороны, в «Уединенном домике» есть противоположный женский образ¹⁸², в котором Ахматова предполагала видеть отражение увлечения Олениной. Совпадение с известным о ней Ахматова видела в определении родителей Веры как «взяточника и ведьмы». Впрочем, именно в этой черте рассказа Шульц (быть может, с меньшим основанием) находит один из мотивов, по которым Вера сравнима с гетевской Маргаритой.

Ревность Павла, составляющая едва ли не главную эмоциональную доминанту нефантастической части рассказа, может быть сопоставлена с общим напряжением всех перечисленных увлечений Пушкина этого времени.

Что же касается темы демонического друга, она появляется в жизни и сочинениях Пушкина раньше и обоснованно связывается с восприятием им Раевского¹⁸³.

Наоборот, именно с ощущениями и страхами, нараставшими ко времени, когда Пушкин рассказывал этот сюжет, связывается тема безумия героя, для позднего Пушкина весьма существенная¹⁸⁴. Остается, однако, под вопросом, в какой мере автобиографическая для Пушкина деталь мании героя, впадающего в ярость при виде высокого белокурого человека, в момент импровизации в салоне Карамзиных могла соотноситься с императором Николаем I, отношения с которым уже были весьма непростыми. Однако в пользу предположения о совмещении мистического и психиатрического плана рассказа с политическим (социальным или государственным) могло бы говорить намеченное еще Ходасевичем сравнение повести, где столкновение со сверхъестественным персонажем в пригороде Петербурга ведет к болезни, а потом и помешательству героя — обычного человека, и «Медного всадника», где такого же героя на улицах Петербурга преследует ожившая статуя Императора¹⁸⁵. Остается проблематичной и степень автобиографичности подробности, свидетельствующей о крайней подозрительности героя и автора, полагающего, что за спиной о нем дурно говорят.

Если принять тезис Ахматовой о сугубо личном характере многих мотивов рассказа, начиная с его вступления, то можно прийти к достаточно вероятному ответу на вопрос о том, почему Пушкин согласился на печатание его под псевдонимом Тита Космократа. Главная причина связана, скорее всего, с вступлени-

ем. Ему хотелось его опубликовать, но не под своим именем¹⁸⁶. Возможно, что и личный характер многих скрытых намеков (как тех, что относились к Собаньской или Закревской) делал публикацию под псевдонимом (как и отнесение всех событий к предшествующему веку) более желательной, чем прямое авторство. Некоторая игра на условном авторе, позднее продолженная (в том числе и в переписке) вокруг имени Белкина, уже предугадывается в этом условном обозначении рассказчика и публикатора.

Отстранение от собственного произведения, выражающееся в передаче замысла или права на публикацию другому человеку, в принятых выше терминах означает намеренную изоляцию выраженной в нем поэтической идеи, принадлежащей миру 3, от вызвавших ее психических состояний мира 2 (души автора).

ПОСТСКРИПТУМ

Первоначальный вариант статьи напечатан: Тыняновский сборник. Вып. 11. Девятое Тыняновские чтения. Исследования. М.: Объединенное гуманитар. изд-во (ОГИ), 2002. С. 219—267; краткое и менее специальное изложение выводов, касающихся пушкинского текста дано автором в статье: Еще раз об «Уединенном домике на Васильевском» // Звезда. 2001. № 6 (июнь). Для настоящего издания статья была дополнена, в частности, в связи с составлением словаря к тексту публикации Тита Космокротова.

С темой статьи пересекается недавно изданная книга: *Мясоедова Н. Е.* Пушкинские замыслы: Опыт реконструкции. СПб.: Специальная лит., 2002.

Для исследования способа описания в «Медном всаднике» местности, где находился домик, представляет интерес формальное выделение соответствующего места как ключевого при анализе ритмико-синтаксической композиции: *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 318—323 (со ссылкой на сделанный ранее по методу Эйзенштейна подробный разбор в книге: *Нильсен В. С.* Изобразительное построение кадра. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 79—115; из-за ареста Нильсена и изъятия его книги она не получила должного отклика в пушкиноведческой литературе, в том числе и в близкой по теме интересной монографии Н. С. Поспелова о сложных синтаксических целых в пушкинской поэме).

Намеченная выше возможность рассмотрения пушкинского мотива оживающей статуи как архетипического и сопоставимого с древнеегипетскими представлениями (ср. о них также и во втором томе настоящего издания в статьях о невидимом) может быть подкреплена ссылкой на исследование безвременно умершего замечательного египтолога О. Д. Берлева (см. в особенности: *Берлев О. Д.* Общественные отношения в Египте эпохи Среднего царства. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1978. С. 18—33; см. также в совместных работах с С. И. Ходжаш: *Hodjash S., Berlev O.* The Egyptian Reliefs and Stelae in the Pushkin Museum of Fine Arts. Moscow; Leningrad, 1982. P. 13—15, fn. c. 72, fn. f. 141). Речь идет об особом мире-двойнике египетских погребальных камер, где велика была роль изображений и образов (в том числе богов), связанных со светом и со зрением. В недавнее время эти идеи были подробно изложены и развиты в кн.: *Большаков А. О.* Человек и его двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте

Старого царства. СПб.: Алетейа, 2001, особенно с. 45—61, 80—108. В этом исследовании в духе концепции Берлева изучены египетские статуи и ритуалы и религиозно-философские идеи, их касающиеся, и приведены некоторые сопоставления с искусством, техникой (фотографической) и литературой нового времени (см., в частности, о раннем стихотворении Пастернака «Заместительница»: *Большаков А. О.* Указ. соч. С. 240—241, о фильме Тарковского «Солярис» — Там же. С. 242).

Использованная Пушкиным в повторяющейся фразе *He со своим братом связался народная формула* восходит к глубокой древности, как показывает параллельная ей в древненовгородских грамотах XII—XIII вв.: *а не сестра я вам, тобъ не сестра, а мужеви не жена* (*Зализняк А. А.* Древненовгородский диалект. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 207, 344—347). Пушкину подобные формы могли быть известны из псковского диалекта, с которым он близко познакомился во время ссылки.

Примечания

¹ Popper, *Eccles* 1977, 36—50, 449—450; Popper 1985, 58—73; 1984, 263—281.

² Описание опыта, наблюдаемого в настоящем времени, также предполагает особые научные приемы реконструкции непосредственно ненаблюдаемых объектов, например кварков. Эйнштейн настаивал на том, что отход от уровня непосредственного наблюдения представляет собой характерную черту продвинутого знания. Подробнее этот вопрос рассмотрен ниже в статье «О взаимоотношении динамического исследования языка, текста и культуры», где приведены и соответствующие цитаты из работ Л. С. Выготского.

³ Сам Пирс, иногда называвший этот прием (abduction) также ретродукцией (retroduction), подчеркивал роль бессознательного интуитивного прозрения (insight) для таких выводов: Pierce 1955, 151—156, 304—305.

⁴ ПД, № 831, л. 50; Пушкин 1970, II, 489, 989, 1186.

⁵ Цявловская 1960, 101—110; Цявловский 1999, I, 259—260; 249—250.

⁶ Цявловская 1960, там же, рис. 4—5 и след.; 113—117; 1980, 66—67; Фомичев 1993, 77—86; Денисенко 1997, 61—65; Литвиненко 1999, 15—16.

⁷ Жуйкова 1996, 39, № 14; Цявловский 1999, I, 260/250.

⁸ ПД, № 267; Пушкин 1970, VIII, 1062.

⁹ Цявловская 1960, 110—111, примеч. 25; Цявловский 1999, I, 270, 500.

¹⁰ Оксман 1925, 167, примеч.; Писная 1927, 22—23; эта поздняя дата, ранее вслед за Оксманом указывавшаяся в собраниях сочинений, вопреки экспертизе почерка принимается в статье: Виноградов 1982, 131. Неясным остается вопрос об авторе французской записки, на обороте которой написан план. Обычно предполагается, что речь идет об Алеко Балше, сыне Йоргу Балша (Черейский 1975, 23, с библиографией; Цявловский 1999, I, 250, 500, 537). Однако нельзя считать полностью исключенной гипотезу, по которой записку «*Comment faire pour vous trouver? A. Valsch*» написала Аника Балш, молоденькая (в 1821—1822 гг. 12- или 13-летняя) дочка Тудора Балша (брата Йоргу) (рис. 19), с которой, по свидетельству Липранди, Пушкин делал вид, что «любезничал» (или в самом деле ухаживал за ней, как записал Бартнев 1992, 194, со слов В. Горчакова), что в конечном счете привело к ссоре с ее матерью, приревновавшей ее к Пушкину, и к известному скандалу с Тудором Балшем (рис. 20). Оксман и Писная могли быть правы, подозревая, что Пушкин долго хранил старую записку (особенно если она была женской или девичьей) и позднее ее использовал, написав план на обороте (но возможно и другое объяснение, по которому старая записка сохранилась именно потому, что на ней был написан план). Если



Рис. 19

Пушкин. Предполагаемый портрет
Т. Балша с женой (или дочерью?)



Рис. 20

Пушкин. Предполагаемый
портрет Т. Балша

верно отождествление изображенного на рисунке Пушкина молдованина как Т. Балша (Жуйкова 1996, 81, № 120 с литературой вопроса), то совсем юный женский профиль рядом с ним, вторящий чертам его лица (там же, № 120а), мог бы быть портретом его дочери Аники, а не ее матери, как предполагалось ранее. Могла ли Аника и/или ее мать быть изображена среди пяти «кишиневских красавиц» (Жуйкова 1996, 328, № 780, ср. 321, № 749), остается неизвестным.

¹¹ ПД, № 829, л. 70; Пушкин 1970, II, 475, 997, 1192.

¹² Цявловский 1999, I, 292/282, примеч. Я. Л. Левкович № 275, 504. Ср. Фомичев 1983, 60—61.

¹³ Эфрос 1933, 61, Цявловская 1960, 119—121; Цявловский 1999, I, 346/336 и примеч. Я. Л. Левкович № 304, 508.

¹⁴ Керн 1974, 34; ПВС, 409; Иезуитова 1995, 256.

¹⁵ Иезуитова 1995, там же; ПД, № 895; РП, 213—214; Лотман 1995, 281; Цявловский 1999, II, 161/620, 166/625 и примеч. Я. Л. Левкович № 97, 461; дата 1829 г. предположена в работах: Фомичев 1982, 278; Осповат 1995, 27.

¹⁶ Дельвиг 1930, 158; ПВС, 127—128; Цявловский 1999, II, текст и примеч., 311/770, примеч. № 210, 470—471.

¹⁷ Бикерман 1914; Азадовский и др. 1931/1997, 378; Черейский 1975, 412—413 (с библиографией упоминаний о Титове) = переизд. Пушкинск. Энци. 1999, 555; Каменский 1974, 599, 634; 1980, 13—14, 26; 137; 173; 1980а; Гиллельсон 1977, 166; Эйдельман 1987, 75—76; Павлов 1995; Цявловские 1998, 320; Довгий, Мазов 1999, 253—254. Восстановление философских и эстетических воззрений молодого Титова представляет собой задачу еще более трудную, нежели та, которой посвящена настоящая работа, потому что в свое время были напечатаны только две его статьи, а переписка не сохранилась, и о содержании некоторых его писем (в частности, о динамике развития) приходится судить только по ответам оппонентов, в особенности его друга Одоевского; общие его и некоторых других любомудров взгляды на историю искусств известны

только в пересказе Веневитинова. О литературных успехах молодого Титова и об отношении к ним Пушкина см. ниже.

¹⁸ Гордин, Гордин 1995, 185—187.

¹⁹ Цявловский 1999, II, сост. Н. А. Тарховой, 311 /770, 426 /885; текст был направлен цензору 27 ноября 1828 г., там же, 436/895; Вацуро 1978, 148. Пушкиноведческая литература об этой публикации суммирована: Лотман 1995, 346, примеч. 3 и ниже.

²⁰ Цявловская 1960, 112, примеч. 30. Позднее тот же псевдоним Титов применял и подписывая сочинения, написанные им одним. Об анаграммах в связи со стилистикой рассматриваемых сочинений ср. Шульц 1985, 117—119; ср. о Казоте, воздействие которого на замысел «Домика» установлено (см. ниже): Richer 1960, 259; Décote 1984, 257—258, 304—306.

²¹ Цявловский 1999, II, текст и примеч. Н. А. Тарховой, 261 /1164, примеч. № 238, 549.

²² Эфрос 1934, 30—35; Цявловская 1975, 206; Невелев 1998, 30—35, 309—314, примеч. 9—11. По истолкованию Л. Краваль (1997, 88) на листе с черновиком строки «И я бы мог как [шут висеть]» (ПД, № 836, л. 37, там же, 447, рис. 121) только вторая слева фигура с рожами представляет черта.

²³ В оглавлении тома временника, одним из редакторов которого был Ю. Г. Оксман, заглавие обозначено сокращенно и ближе к тем терминам, которые предлагаются в настоящей статье: «Восстановим ли план “Влюбленного беса”»? — Оксман 1925, 192.

²⁴ Чтение этого места (первоначально расшифрованного как: «etc.», ср. Оксман 1925, 167; старое чтение нередко воспроизводится и в новых работах: Шульц 1985, 64) наименее достоверное. В. В. Виноградов (1982, 125) считал эту расшифровку «самой непонятной и немотивированной»: «Почему “чертовка”, а не “чиновника”, что, во всяком случае, ближе к фабуле и сюжету повести В.Титова». Иначе говоря, он предлагал чтение «вдова чиновника» (далее в его статье, 132, цитируется место из начала титовского рассказа именно с этим сочетанием, но оно относится к той старухе матери, которая упомянута в начале плана), однако ссылка на фабулу и сюжет едва ли уместны: в этом плане вдова, скорее всего, функционально соответствует графине титовского рассказа. Но даже если в плане «вдовой», как в титовском рассказе, Пушкин называет старуху мать, старавшуюся сблизить свою дочь с Варфоломеем, судя по финалу, название «чертовка» к ней могло относиться (Варфоломей называет ее «Васильевской ведьмой», а дурная молва о ней упомянута и в начале рассказа).

²⁵ Те из них, которые написаны по-французски, позволяют поставить вопрос о таком типе распределения функций у поэта-полиглота, когда левое полушарие, пишущее логически построенные планы по-французски, передает роль исполнителя плана образному правому полушарию, распоряжающемуся русским языком (Иванов 2000, 700). Поскольку по-французски написаны и многие письма, особенно светские, в том же духе можно истолковать отмеченные Ахматовой сходства французского письма Пушкина Собаньской и текста стихотворного русского письма героя в 8-й главе «Онегина» (Ахматова 1990, 48—157, см. письма с комментарием Лотмана: Лотман 1994, 372—375).

²⁶ Писная 1927. Выводы этой статьи были уже известны Оксману (1925, 168, примеч. 1), который их кратко сообщил в конце своей заметки.

²⁷ Представляется, что (если исключить ошибку памяти Керн, вызванную позднее ей читанным титовским рассказом) в этом можно было бы найти дополнительный довод для более ранней датировки плана: он должен предшествовать 1825 г. Именно место действия представляется доводом, который можно привести против предложенного Шульцем (1985, 66, 110, 119; Schulz 1992) отождествления с планом повести в качестве ее первого наброска раннего пушкинского отрывка «Наденька», который кончается поездкой героев по ночному Петербургу. Большинство тем, намеченных в плане, в отрывке отсутствуют.

²⁸ См. Цявловская 1960, 129. Ср. замечание Ахматовой (1990, 185): «рассказ произнесен для девичьего слуха».

²⁹ В этом эпизоде титовской новеллы можно было бы видеть совмещение образа черта в жаровне, как в ранних пушкинских стихах и рисунках (рис. 21—23), и на фоне петербургского пригорода, как в позднейших версиях прозаического рассказа. Поэтому, вопреки мнению Ахматовой (1990, 188), хотя бы эта деталь в рассказе пожарного должна принадлежать Пушкину.

³⁰ Представляется несомненной связь с «капралом» в поэме Майкова «Елисей»:

Капрал кабацку дверь внезапно отворил;
Над полицейским сей начальник был объездом.

³¹ Сходный вывод был сформулирован уже Т. Г. Цявловской (1960, 130). Это различие, видимо, привело В. В. Виноградова (1982, 129—131) в его полемике с Цявловской к полному отрицанию связи ранних замыслов «адских» сочинений и последующего (по принимавшейся им датировке) плана «Влюбленного беса». Для такого решительного заключения, однако, сохранившиеся фрагменты не дают основания.

³² Венгеров 1908, 85. Рисунок с изображением человека на лестнице может относиться и к земному миру, а не к аду (см. ниже, примеч. 68).

³³ Позиция Т. Цявловской оставалась несколько неопределенной. С одной стороны, она допускала, что в круг заново ей истолкованных текстов входит и «Сегодня бал у Сатаны...», явно относящийся к тому же «празднику в Геенне» (Цявловская 1960, 105, примеч. 15). С другой же стороны, большинство таких стихов, Венгеровым отнесенных к «адским», она продолжала цитировать (в соответствии со своим же прежним изданием и имея при этом в виду и весьма вероятную связь с «Фаустом» Клингера, Пушкину известного во французском переводе, см. ниже) как «наброски к замыслу о Фаусте»; там же, 108, 129 (и примеч. 66). В какой степени стремление отнести пушкинские «адские» мотивы за счет фаустовских влияний было связано с нежеланием признать их самостоятельную значимость — отдельная проблема, связанная с отношением к мистике и условиями публикаций пушкинистов советского времени. В этом смысле показательны возражения М. П. Алексеева против всей работы Цявловской о «Влюбленном бесе», см. об этом Осповат 1986 с дальнейшими библиографическими данными.

³⁴ См. выше, примеч. 12.

³⁵ Осповат 1986, 175—178; Анненков 1874, 177—179.

³⁶ О каламбурном использовании в титовском рассказе слова «душа» («крепостная душа» и «душа человеческая») ср. Лотман 1995, 684. Эта игра двумя значениями продолжена (начиная с самого заглавия) в поэме Гоголя, восходящей к другому пушкинскому замыслу. Ср. у Державина («На счастье»): «Судьбами смертных пунтируют» (о; кажушейся темноте оборота см. Чернышев 1970, 439).

³⁷ Если Анненков и был прав, предполагая, что в сатирической «адской» поэме должны были быть выведены многие кишиневские знакомые Пушкина, то согласно его реконструкции (источники которой остаются неизвестными) он их всех помещал в аду, оставившемся главным местом действия, как у Данте.

³⁸ См. о строках «...Любовные затей / Демон поджигал» (ПД, № 846): Бонди 1974, 385.

³⁹ Цявловская 1960, 121—122; Фомичев 1993, 96.

⁴⁰ Иванов 2000, 34—46.

⁴¹ Ср. Тынянов 1968, 170.

⁴² Вацуро, Герштейн 1972, 139; Шульц 1985, 60—61.

⁴³ Дельвиг 1930, 85—86.

⁴⁴ Владислав Ходасевич (1991, 175) пессимистически смотрел на возможность обнаружить в тексте изменения, внесенные публикатором. См. предложенное им переложение



Рис. 21
Пушкин. Черти в аду и повешенный

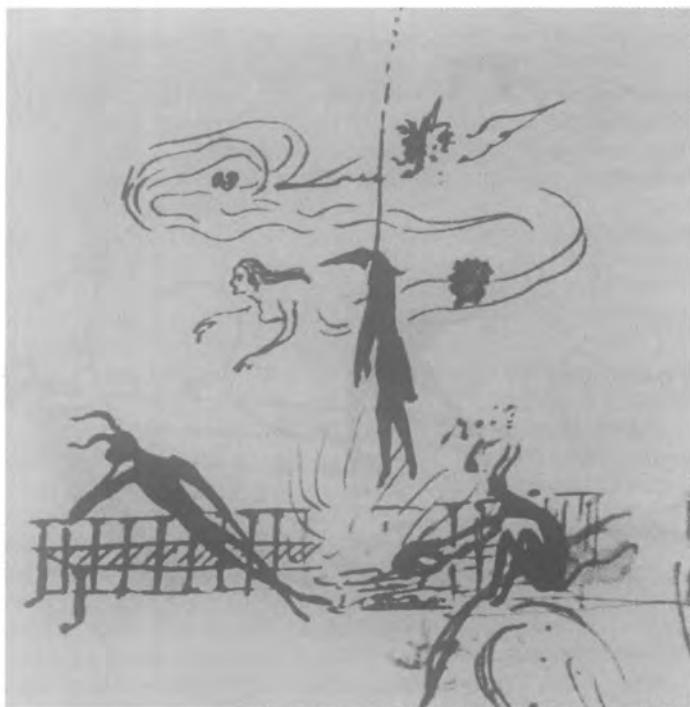


Рис. 22
Пушкин. Деталь

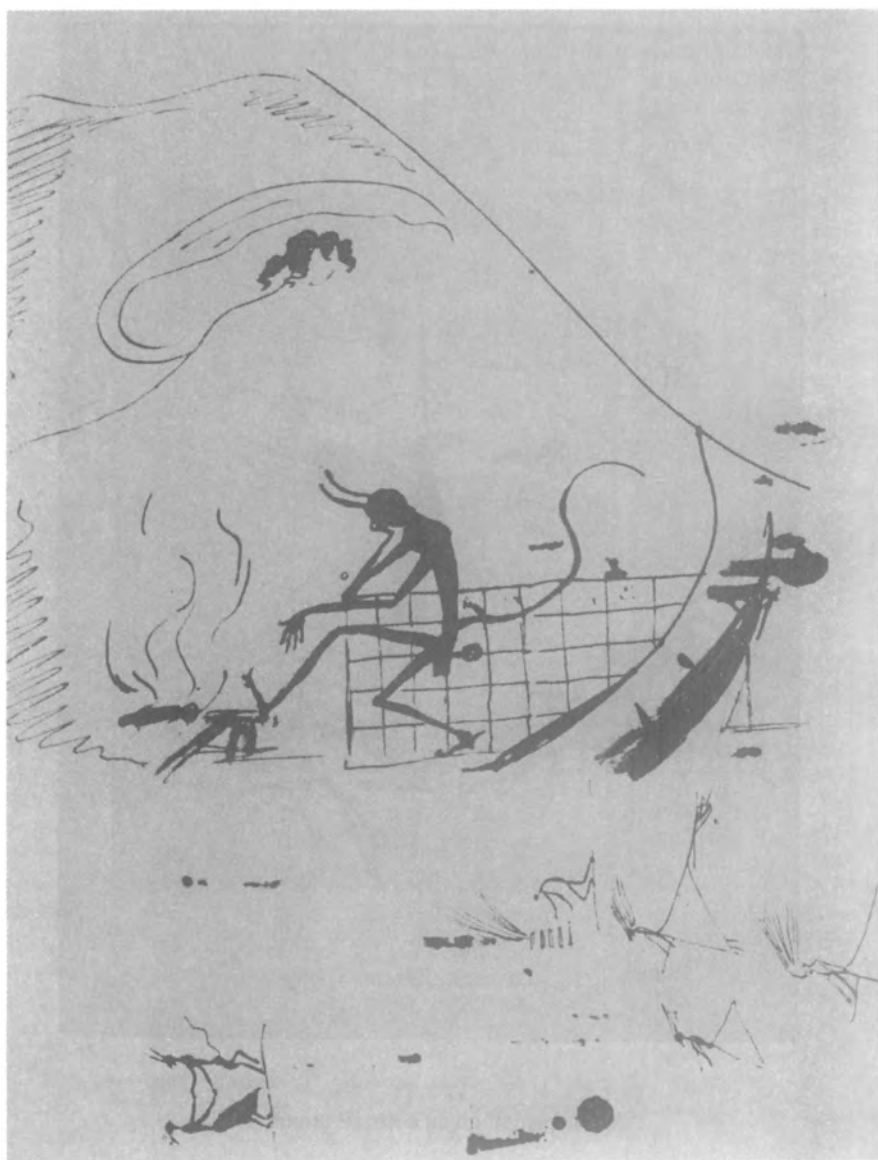


Рис. 23
Пушкин. Влюбленный бес

рассказа: Ходасевич 1991, 175—177. Ср. более краткое изложение: Цвловская 1960, 112—113, а также структурную схему рассказа с интертекстуальной мотивацией: Шульц 1985.

⁴⁵ Ср. наблюдение Ахматовой о том, что в «длинном, скучноватом и однообразном» «описании болезни и смерти старухи» «Пушкин неповинен», как и в трафаретном описании болезни Веры с его «любовой моралью»: 1990, 188.

⁴⁶ О возможной связи с рассматриваемым текстом см. Шульц 1985, 60—62; о происхождении сюжета см. Иезуитова 1974; Иванов 2000, 311, примеч. 5 с дальнейшей библиографией.

⁴⁷ Виноградов 1982, 136. Наличие в данном случае галлицизма Виноградовым не было отмечено. О слове *remords* = *урызание* во французском письме Пушкина ср. Ахматова 1990, 157.

⁴⁸ Суть лингвистической проблемы можно пояснить несоответствием между «любил ее любовью братскою» (Пушкин 1970, 359) в несобственно прямой речи, передающей мысли Павла, и аналогичным оборотом с родительным падежом «любовью брата» в прямой речи Онегина. Притяжательные прилагательные типа «братский» были одновременно архаичными и более разговорными формами.

⁴⁹ Виноградов 1982, 131, ср. также примыкающие к этому наблюдения об использовании местоимений на с. 132.

⁵⁰ Там же, 139.

⁵¹ Коджак 1973; Зингер 1979.

⁵² Коджак 1973.

⁵³ Виноградов (1982, 135) отмечает это сочетание как отсутствующее в других сочинениях Пушкина.

⁵⁴ Степанов 1966. Намеченное Степановым (в первом издании его статьи, вышедшей в 1961 г.) сопоставление стиля титовской записи с повестью Титова «Монастырь св. Бригитты» было продолжено Виноградовым, пришедшим к несколько иным выводам (он не увидел существенных стилистических различий этих текстов): Виноградов 1982, 143—146. Ср. о стиле титовской записи в сопоставлении с пушкинской прозой и современной ей литературой: Сидяков 1961, 10; 1973, 29—31.

⁵⁵ Виноградов 1982, 138.

⁵⁶ Лотман 1995, 350. Любопытно, что в то время, когда рассказ Тита Космокротова не печатался и не упоминался в официальных советских пушкиноведческих изданиях, он превратился как бы в самиздат, вернувшись в стихию устного рассказа для узкого кружка избранных: так, А. Н. Колмогоров включил его в число немногих классических текстов, которые читал вслух дома вместе с близкими (ср. Иванов 2001).

⁵⁷ Вольперт 1980, 9—11, 18—24, 53—55, 201; 1998, 36—37, 43—49, 67—74, 199, 317—319; ср. Тодд 1994, 56.

⁵⁸ Бикерман 1914. Еще до этого все архивные юноши упомянуты в писавшейся в 1827—1828 гг. 7-й главе «Онегина», XLIX, 1, см. комментарий: Лотман 1995, 701—702 (с дальнейшей литературой о любомудрах и Пушкине, к которой можно добавить и растущую библиографию, касающуюся его и Одоевского: Фризман 1995, 237—238).

⁵⁹ Ахматова 1990, 159—169.

⁶⁰ Шмидт 1998, 137—144. Проблема была поставлена за 75 лет до того Л. Гроссманом: Гроссман 1923, ср. о «Пиковой даме» Гроссман 1923а.

⁶¹ Ахматова 1990, 160—161; Greenheaf 1994, 1—4, 17. Ср. также об импровизаторе Лангеншварце: Краваль 1997, 94—100 (там же см. о рассказе Одоевского, близком по этой теме к «Египетским ночам»).

⁶² Из 10 намеченных в этом списке «Влюбленный бес» относится к числу сравнительно более ясных. См. о состоянии изученности остальных неосуществленных замыслов в работе Лотмана, посвященной реконструкции сюжета, касавшегося Иисуса: Лотман 1995, 281—282 и след. О «Беральде Савольском» см. теперь Иезуитова 1995, 254—256.

⁶³ Такое предположение высказывал еще Бонди (1941, 398), которого сочувственно цитировал Виноградов (1982, 131). Детальнее эту гипотезу продолжала Цявловская (1960, 123—125 и 130), пробовавшая проникнуть в религиозно-философское содержание предполагаемого драматического замысла Пушкина.

⁶⁴ Этот конфликт во «Влюбленном бесе» сопоставлял с другими ему подобными у Пушкина Лотман 1995, 372, 382; ср. Иванов 2000, 35 и след.

⁶⁵ Хотя в титовской записи фраза повторяется в другой менее ритмически правильной форме (*ты не с своим братом связался*), на ее возможное поэтическое использование могла бы указывать аллитерация *своим ... связался* (ср., вероятно, привлечшую Пушкина игру повторяющихся губных согласных в сочетании *Влюбленный бес*). Виноградов (1982, 141) видел в этой «магической формуле, которой обозначаются пределы возможностей человека по отношению к сфере действий бесовской силы», «профессиональную специфику поведения и умонастроения беса» и связывал ее с «другими чертами демонологической романтики» (там же, 142). Но можно было бы думать и о пушкинском переиначивании исходного речения, лежащего в основе современного «*тебе и сам черт — не брат*», где у Пушкина первая часть опущена (что в языке того времени обычно по отношению к табуированному названию черта), но подразумевается. По поводу выкрика героя титовской повести «Пошлите к *черту* незнакомца» Лотман (1995, 341; курсив здесь и дальше в этом примечании мой), разбиравший случаи названия и неназвания черта у Пушкина (в прямой речи персонажей из высшего сословия и в своих письмах вполне допускавшего это слово, как в начале «Онегина», ср. предположение французской калки у Лотмана, там же, 547; ср. о чертыхани Томского Debreczeny 1983, 215) и в литературе и языке его времени, замечает: «'незнакомец' сам и есть *черт*». Иначе говоря, здесь сказывается обычная мотивировка табу: если назвать черта, то он появится (ср. об этом, например, Забылин 1880, Фирсов, Киселева 1993, 122—123). Любопытно, что в титовской публикации в речи рассказчика слово появляется при описании ночной езды во фразе, которая по своему лексическому наполнению может точно воспроизводить пушкинский текст: «Павел остолбенел, и признаюсь, никому бы не завидно, пробежав несколько верст, очнуться в снегу в глухую ночь, у *черта* на куличках».

⁶⁶ Писная 1927, 24; Ахматова 1990, 184 и примеч. 16; Э. Г. Герштейн, 432.

⁶⁷ Ахматова 1990, 63, 168.

⁶⁸ (См. выше, рис. 21 и 23). Венгеров 1908, 86; ПД, № 831, л. 50 об.; Цявловская 1960, 102—104, рис. 1; 1980, 71; Фомичев 1993, 84; Пушкин ПС 1996, 403 (VII. 3—2); Денисенко 1997, 86—87; Краваль 1997, 30—31 (с предположением, что на лестнице символически изображен цепляющийся за ее ступени человек), 299, рис. 39.

⁶⁹ (См. выше, рис. 21). Эфрос 1930, 85; ПД, № 834, л. 42 об.; Цявловская 1960, 120—121, рис. 8; 1980, 70; Фомичев 1993, 85; Пушкин ПС 1996, 401 (VII. 3—1); Денисенко 1997, 64—65, 104—105; Краваль 1997, 249, рис. 6, 137, 138. Женский портрет, включаемый в ту же композицию вместе с повешенным и другими чертами и понимающийся как воображаемый (Эфрос 1933, 187, 282, 284), в последнее время предположительно истолковывается либо как портрет императрицы Елизаветы Алексеевны (Краваль 1997, 14—15, 30, 132—135, 250, со ссылкой на имя Ел., прочитанное на рисунке, и на сопутствующий портрету символ меча с апокалиптически-политической интерпретацией всей композиции), либо как голова Собаньской (Жуйкова 1996, 325, № 769) (рис. 3, 21). С гипотетическими изображениями Собаньской связываются и другие рисунки и стихи «адского» цикла (там же, 395—396, № 902, 908 и др., но ср. полемику там же, 21, примеч.; Краваль 1991; 1997, 19, 154—166). Это могло бы представить интерес и для понимания позднейшей роли Собаньской в развитии образа беса-демона у Пушкина (Ахматова 1990, 147—157; Иванов 2000, 37, 42, примеч. 17). Но именно иконографическая сторона остается наиболее дискуссионной частью подобных построений.

⁷⁰ Не преуменьшая возможности случайных совпадений, стоит все же заметить, что фантастическая виселица с повешенным на ней человеком появляется на нескольких «адских» рисунках Пушкина (выше рис. 21, ср. ПД, № 834, л. 18; Эфрос 1930, 61; Цявловская 1960, 105 и 107, рис. 2) за несколько лет до исторически обусловленных повторяющихся рисунков виселицы с пятью повешенными декабристами — иногда вместе с теми же «бесовскими рисунками» (рис. 7—15 и др.). См. об изображениях повешенных и их историческом фоне подробно: Невелев 1998, 27—151, а также выше примеч. 22. В «адских» рисунках не раз появляются и балахоны как одежда (ПД, № 831, л. 48 об.; Цявловская 1960, рис. 2; 105, 107, 119). Балахоны изображены по исторически выверенным причинам на позднейших рисунках казненных декабристов: Невелев 1998, 62—70.

⁷¹ ПД, № 839, л. 57; Цявловская 1960, 114—116, рис. 4; 1980, 67—69; Анненков 1874, 65; Венгеров 1907, I, 569; Эфрос 1933, 196—198; Осповат 1986, 188—189; Пушкин ПС 1996, 196 (I, 4-1); Литвиненко 1999, 15—16. Иное толкование дает Шульц (1985, 66, 110, 119; Schulz 1992, 192), сопоставляя рисунок с более ранним прозаическим наброском «Наденька», однако в последнем фантастический inferнальный элемент, важный для рисунка (ср. Денисенко 1996, 549), отсутствует.

⁷² Ее отождествление с Истоминой проблематично, как и попытка узнать в лице сидящего персонажа П. Каверина: Жуйкова 1996, 181, 185, № 385, 387 с библиографией. Даже если бы и оказалось возможным найти портретное соответствие едва ли сходной с Кавериним сидящей мужской фигуре, напоминающей военного, изображенного в черновиках «Руслана и Людмилы» (Невелев 1998, 160, 5), осталась бы в силе мысль Эфроса, по которой Пушкин внес портретные черты в сюжетную композицию.

⁷³ Ср. о персонификации смерти (в том числе стоящей или ходящей с простертой ладонью) в стихах Пушкина разных периодов: Григорьева 1969, 165—168; 202—206.

⁷⁴ ПД, № 829, л. 53; Цявловская 1960, 117—119, рис. 5; 1980, 69. Как и предыдущий рисунок, этот эскиз мог быть сделан раньше кишиневского времени (передатировка у Цявловской объясняется сравнением со стихотворными набросками, но они не должны быть обязательно синхронными).

⁷⁵ Краваль 1997, 156. Ср. о Собаньской выше, примеч. 25 и 69.

⁷⁶ ПД, № 834, л. 42; Эфрос 1933, 189; Цявловская 1960, 119, рис. 7; Шульц 1987а, 120—121.

⁷⁷ Ср. Пушкин ПС 1996, VII, 3.6—3.9 и др.

⁷⁸ Ходасевич 1991, 172—186.

⁷⁹ Говоря о Пушкине как родоначальнике петербургского текста, В. Н. Топоров (1995, 275) начинает перечисление произведений с «Уединенного домика на Васильевском». Идеи В. Н. Топорова развиты в статьях Вероники Шаповаловой, где рассмотрен «Уединенный домик на Васильевском» и его символика, в частности нумерологическая: Шаповалов 1988, особенно 44—47, 53.

⁸⁰ Ходасевич 1991, 177, «столкновение человека с демонами», там же, 201.

⁸¹ Там же, 178.

⁸² Там же, 185, «симметрическая схема» (одна из первых подобных в мировом литературоведении).

⁸³ Топоров 1995, 300, ср. 222; Шульц 1985, 78, примеч. 41 (отмечена и статья Ходасевича, как и книга Анциферова, развившая ту же мысль). Признавая и продолжая выводы Ходасевича, Шульц сомневался в правильности отнесения и «Домика в Коломне» к сочинениям с действием демонической силы (Шульц 1985, 12; Schulz 1989, 231), хотя отмечал интертекстуальные доводы, говорящие в пользу такого понимания: Шульц 1987а, 137.

⁸⁴ Ходасевич 1991, 177; Шульц 1987а, 133—134.

⁸⁵ Для словоупотребления обоих начал рассказов (прозаического и поэтического) у Пушкина кажется возможным указать далее вероятный прообраз в «Притчах» Сумароко-

ва: «Жила, была вдова...», ср. о «Притчах» Сумарокова и Пушкине: Виноградов 1940, 492.

⁸⁶ Ходасевич 1991, 180.

⁸⁷ Ходасевич 1922; Debreczeny 1983, 190.

⁸⁸ Отчасти оно замечено и в статье Виноградова, но тот полемизирует с Ходасевичем, не называя его (по причинам внаучным) по (запретному тогда) имени. Между тем значительно раньше сам Виноградов в период самых продуктивных своих занятий языком и стилем Пушкина приходил к выводу о выработке пушкинского «символического стиля», что согласуется и с нынешними исследованиями петербургских повестей, идущими в русле мыслей Ходасевича.

⁸⁹ Ходасевич 1991, 179—180.

⁹⁰ Томашевский 1949, 27.

⁹¹ Ахматова 1990, 129—136, 181, 184—185.

⁹² Невелев 1998, 295—299, 347—349; ср. о деталях полемику: Чернов 1995, Левкович 1995. См. к истории позднейших поисков могилы: Невелев, там же, а также: Кобак 1993, 545—546. По догадке Краваль (1997, 84), крестами на пушкинском рисунке казни изображены могилы казненных.

⁹³ Сами обстоятельства его публикации связывают теперь с этим описанием могилы: Невелев 1998, 299.

⁹⁴ Впрочем, по этому поводу высказывалось предположение о подтверждении исключительной (по словам Пушкина, отнесенным к Вершневу, «убийственной») памяти Титова-слушателя: Шульц 1985, 67; 1987, 121; ср. Коджак 1973, Чернов (1995, 224) полагает, что «путеводитель» вписан в титовскую запись рукой самого Пушкина.

⁹⁵ Ниже отмечены и выделены другим шрифтом три случая, где и в этом начале, в целом Виноградовым признанном достаточно близким к стилистике Пушкина, он усмотрел отличия от нее. Наблюдения Виноградова были мной проверены сплошной сверкой текста с СЯП.

⁹⁶ Виноградов (1982, 134) отметил это слово как отсутствующее в других пушкинских текстах. Стилистическая вариация Титова, не меняющая смысл, но заменяющая сказанное перед тем существительное «конец» во избежание повторов?

⁹⁷ Виноградов (там же, 135, 148) настаивал на том, что конструкция чужда пушкинской. Это примечательно потому, что речь идет о наводнениях, столь подробно позднее описанных Пушкиным в «Медном всаднике». Не исключено, что к концу вступления внимание перечитывавшего его Пушкина стало ослабевать, и он позволил большему числу проявлений титовской стилистической отсечки сохраниться в тексте.

⁹⁸ Пушкин 1965, 507—508. Виноградов (там же, 136, 148) считал всю последнюю фразу чуждой пушкинскому стилю. Поскольку она как бы обобщает картину, перед тем нарисованную, возможно, что предполагаемый пушкинский текст (с отмеченными возможными стилистическими вариациями Титова) кончался предпоследней фразой приведенного отрывка. Однако именно последняя фраза общим настроением и упоминанием могилы более всего отвечает пониманию пушкинского текста как реквиема по казненным декабристам.

⁹⁹ Невелев 1998, 298—299.

¹⁰⁰ См. о нем: Николай Михайлович 1912; Пирожков, Громов 1993.

¹⁰¹ Шульц 1985, 76; 1987а, 123; Осповат 1995, 27. Виноградов (1982, 133) считает соответствующее место «литературным сравнением» в ряду других «литературно-книжных способов изображения».

¹⁰² Ср. также предложенную М. Новиковой формулу такого относящегося ко многим произведениям пушкинского мифопоэтического сюжета, включающего влюбленность «нечеловека» в земного человека, который соотношен и с ему противоположным: Новикова 1995, 331, примеч. 28.

¹⁰³ ПД, № 997, л. 3 об.; Цявловская 1980, 91, Фомичев 1993, 91; Жуйкова 1996, 22, 390, № 881; Пушкин ПС 1996, 226 (II, 1—24); Краваль 1997, 315, рис. 47 (с интерпретацией на с. 33—34, предполагающей сюжет, отличный от рассказа, в рукописи которого находится эта автоиллюстрация).

¹⁰⁴ Ср. об этой сцене в «Гробовщике»: Шмидт 1998, 57—58; Шульц 1985, 87. Сплетение реального и бредового плана в «Гробовщике» отмечал Виноградов 1940, 462—464.

¹⁰⁵ ПД, № 997, л. 33 об., Цявловская 1980, 92; Фомичев 1993, 88; Пушкин ПС 1996, 226 (II, 1—23); Краваль 1997, 387, рис. 88 (с достаточно стандартной для графики того времени, в том числе и лубочной, параллелью, подчеркивающей оригинальность решения фигуры возницы у Пушкина) и комментарий на с. 125. О других вопросах истолкования этой автоиллюстрации к «Гробовщику», где в похоронной процессии появляются и другие фантастические фигуры (как Мефистофель) вместе с реальными, ср. Левина 1976, 4—25; 1977; Жуйкова 1996, 22, 64, 276, 281, 285, 390, № 85, 86, 628—629, 641, 653, 878.

¹⁰⁶ Фомичев 1993, 91—95; ср. Краваль 1997, 125—126, 483, рис. 136.

¹⁰⁷ В том же плане существенны наблюдения о возможном пародировании «Светланы» Жуковского в «Метели»: Виноградов 1940, 455—457.

¹⁰⁸ См. Иванов 2000, 676—683.

¹⁰⁹ Мимоходом сходство этих двух текстов и рассказа «Метель», сюжет которого основан на том, что герои заблудились из-за вьюги, отмечено в кн.: Debreczeny 1983, 16.

¹¹⁰ Осповат 1986.

¹¹¹ Смирнов 1979.

¹¹² Ср. выше, примеч. 65.

¹¹³ В связи с вышесказанным по поводу прозы XVIII в., быть может, стоило бы сравнить язык этого перевода со стилем архаизирующих мест титовского рассказа.

¹¹⁴ Шульц 1985, 73—75; 1987, 126—129.

¹¹⁵ Шульц 1987а, 129.

¹¹⁶ Phillips 1978.

¹¹⁷ Шульц 1987, 84—90; Денисенко 1996, 557; 1997, 64, 165, примеч. 25; Фомичев 1993, 86, 1104, примеч. 28.

¹¹⁸ Жирмунский, Сигал 1968; Cardinal 1988; Chamberlain 1985; Gilman 1987; 1995; Marino 1997; Rieger 1969; Schuerewegen 1985; O'Reilly 1977.

¹¹⁹ Bottacin 1984; 1997; Décote 1972; 1984; Fleurant 1975; Hunting 1987; Mukoid 1988; Rieger 1969а; Rosset 1994; Stern 1972.

¹²⁰ Ср. о Казоте уже Trintzius 1944.

¹²¹ Wolf 1992. Ср. по поводу «Пиковой дамы»: Weber 1968; Leighton 1977—1987. Нумерология, значение которой важно и для «Уединенного домика» (апокалиптическое число 666 на извозчицких санях, ср. Топоров 1995, 356, примеч. 85), изучалась также по отношению к «Пиковой даме»: Leighton, там же. О «Гробовщике» ср. Nette 1986.

¹²² См. о ней подробно Taittinger 1988.

¹²³ Ботникова 1977, 89—106; Passage 1963, 138; Ingham 1974, 134—139; Debreczeny 1983, 206—208, 326, fn. 66.

¹²⁴ Nerval 1964; Cerny 1908; Rieger 1969, 34, Fn. 102, 37, 106; Winkler 1988.

¹²⁵ Ботникова 1977, 93. Не все эти сопоставления приняты другими исследователями, см. Debreczeny 1983, 305, п. 38.

¹²⁶ Ср. в этой связи о «Гробовщике» и Погорельском там же, 96—97; Passage 1963, 41—45; Ingham 1974, 41—47, 133—134. Некоторые из других сопоставлений с западноевропейской романтической литературой «ужаса», которые в последнее время делаются по отношению к «Уединенному домику», относятся к такого рода бродячим мотивам, ср., например, Шаповалова 1993.

¹²⁷ См. цитаты из критических статей, воспроизведенные в работе: Шульц 1987а, 117—118.

¹²⁸ См. выше, примеч. 33; Осповат 1986, 176—178.

¹²⁹ Ср. там же, а также: Бем 1934—1935; Жирмунский 1981, 105—113; Томашевский 1990, 344—346; Фризман 1995, 274—275 (библиография работ о Гёте и Пушкине); Фомичев 1993, 96. Ср. о фаустовских мотивах в «Пиковой даме»: Kodjak 1976 (р. 112 — замечание о сходстве с «Уединенным домиком»).

¹³⁰ Шульц 1985, 71—73; 1987а, 123—126.

¹³¹ См. литературу о Пушкине и Данте: Лотман 1995, 332, примеч. 2.

¹³² Шмидт 1998, 58.

¹³³ Лотман 1995, 335. Обе пушкинские цитаты из Данте приведены (хотя и без исследования связи между ними) в книге: Виноградов 1940, 385, 387—388.

¹³⁴ Hunting 1985.

¹³⁵ Шульц 1985—1987а; Shulz 1984; Shulz 1989—1992.

¹³⁶ Не подлежит сомнению, что и мотив оживающей статуи является также культурным архетипом, ср. Ассман 1999, 69. Поскольку оживлявший статую дух спускался с неба, именно этот мотив может в конце концов связывать «адские» стихи и рисунки Пушкина с мифом об оживающей статуе.

¹³⁷ Henderson 1964, 121. Ср. о «тени»: Фрейденберг 1988, 105.

¹³⁸ Относительно «Пиковой дамы» ср. Лотман 1995, 786—814 (с библиографией новых работ); Вольперт 1998, 279—280; Falchikov 1977; Debreczeny 1983, 189—190, 195—201, 205—206, 229—230. По поводу строк о Случае, разбираемых в статье Лотмана (там же, 806—808), надо иметь в виду и возможное воспоминание о дантовском «*Demoscrito che il mondo a caso pone*» (*Inferno*, IV, 136), ср. Cioffari 1935; Yusa 1987.

¹³⁹ Франк-Каменецкий 1935, 168. Там же древнеегипетские параллели.

¹⁴⁰ Hildebeitel 1988.

¹⁴¹ O'Flaherty 1973, 204, 23, 247; Hildebeitel 1987, 473; 1988, 238.

¹⁴² Hildebeitel 1987; Jamison 1996, 13—14, 108; Bhatta 1985; Puhvel 1987, 87.

¹⁴³ Beck 1982, 143.

¹⁴⁴ Roghain 1982. Наряду с игрой в кости в этих текстах в сходной функции выступают петушинные бои. Эти типологические данные можно было бы использовать для проверки гипотезы о вхождении «Золотого петушка» в тот же круг пушкинских текстов.

¹⁴⁵ Фрейденберг 1996, 166.

¹⁴⁶ Фрейденберг 1997, 126.

¹⁴⁷ Фрейденберг 1997, 326, примеч. 398. Ср. более подробное изложение мысли с дополнительными примерами: Фрейденберг 1996, 168, примеч. 4.

¹⁴⁸ Архетипическая игра Смерти с рыцарем в шахматы есть в «Седьмой печати» Бергмана.

¹⁴⁹ Пушкин 1970, II, 274—275. В отрывке отсутствует имя Фауста и ссылка на Мефистофеля. Поэтому его отнесение Б. В. Томашевским к «наброскам неосуществленного замысла драмы о Фаусте в аду» (там же, 382), основано на продолжении карточной игры в следующем отрывке, где Фауст среди гостей.

¹⁵⁰ Biebusck, Mateene 1969/1989, 108, № 202, 179.

¹⁵¹ Biebusck, Mateene 1969/1989, 108, 179.

¹⁵² Waddell 1958. Тибетский мотив в связи с анализом этнологических дуальных структур разбирает Хокарт: Носарт 1970.

¹⁵³ См. об индейцах племени гурон: Culin 1973, 105—106; Hildebeitel 1987, 470—471.

¹⁵⁴ Фрейденберг 1997, 192—194; 1988, 26.

¹⁵⁵ Фрейденберг 1997, 244—245. О параллелях в других мифологиях и их истолковании по Юнгу см. Cirlot 1971, 43.

¹⁵⁶ Jamison 1996, 108.

¹⁵⁷ Hildebeitel 1982.

¹⁵⁸ Лотман 1995, 657. Замечание Лотмана о западноевропейских истоках пушкинских изображений нечистой силы подтверждается отмеченными выше открытиями Шульца.

¹⁵⁹ Miller 1990, 119.

¹⁶⁰ Наряду с изображениями отдельного черепа, в которых видят иногда одну из вершин древнеамериканской скульптуры, у ацтеков важную роль в ритуале играла деревянная постройка («вешалка») с массой черепов на ней (*tsompantli*), сопоставляемая с индонезийским деревом черепов (Miller, Taube 1993, 176). Ср. северноевразийские параллели: Friedrich 1943.

¹⁶¹ Sayer (ed.) 1994. О мексиканском Дне Мертвых в интерпретации Эйзенштейна ср. Иванов 1998, 345.

¹⁶² Анненков склонен был признать в «адских» рисунках вид наваждения. Недавно со ссылкой на него эту точку зрения пробовали возродить в сочетании с рядом неоправданных инвектив (Мадорский 1995). Но вся совокупность рассмотренных выше культурно-исторических факторов при этом остается без внимания.

¹⁶³ Шульц 1985, 67—68; Невелев 1998, 295—299.

¹⁶⁴ Ахматова 1990, 184.

¹⁶⁵ См. выше, примеч. 25, 68, 75.

¹⁶⁶ Сурат 1997 (с дальнейшими литературными указаниями).

¹⁶⁷ Оборот встречается в соответствующем месте «Бала» Баратынского: «Блистали новые уборы». Представляет интерес соотношение с церковнославянским *убранство* (ср. о последнем Живов 1996, 251).

¹⁶⁸ Виноградов (1982, 135) отмечает это «семантическое фразовое образование» в ряду других, не находящихся параллелей в языке Пушкина. В словаре Пушкина нет и слова «гобелены» (отмечено шрифтом в моем тексте).

¹⁶⁹ У Баратынского: «Богинь роскошных изваянья». У Пушкина слово есть уже в «Руслане и Людмиле».

¹⁷⁰ Ср. «сладострастный полусвет» в поэме Баратынского.

¹⁷¹ Виноградов (там же, 140) находит в этой конструкции специфическую для языка Титова инверсию прилагательного, но ср. аналогичную инверсию в поэтическом тексте Баратынского. В следующем предложении употреблено несколько иностранных слов, отсутствующих в словаре других произведений Пушкина: *трюмо*, *анфилада* (выделены шрифтом в моем тексте).

¹⁷² Пропуск слова отмечен Ахматовой 1990, 180. Однако *анфилада* сходным образом употреблена у Дмитриева, Иванов 2001: Сл. яз. XVIII в., I, 76.

¹⁷³ Слово выпадает из стилистического круга всего описания.

¹⁷⁴ Пушкин 1970, IX, 523.

¹⁷⁵ Это последнее заимствованное существительное (см. о нем Сл. яз. XVIII в., I, 61; о фр. *amplifier le langage*: Живов 1996, 221) и конструкция со связкой говорят против предположения об отнесении фразы к пушкинскому тексту. Самый способ авторского повествования от первого лица, характерный для прозы послекарамзинского времени, Виноградов (см. об этом предложении 1982, 132) считал возможным для ранней прозы Пушкина (но ср. об авторской оценке в этой фразе там же, 141).

¹⁷⁶ Виноградов (1982, 135) перечисляет слово среди чуждых словарю Пушкина.

¹⁷⁷ Синтаксис этого периода говорит в пользу сопоставления с пушкинскими текстами, ср., например, аналогичную последовательность придаточных предложений, начинающихся с «что», в финале «Графа Нулина».

¹⁷⁸ Виноградов (1982, 140) считает непушкинской такую манеру прерывания передачи чужой речи посредством повторения «и проч. и проч.». Но, скорее всего, в устной прозе Пушкина и в записи Титова сделана попытка передать французское *etc. etc.* (из француз-

ско-латинского *et cetera et cetera*). Оборот встречается и в других прозаических текстах Пушкина. Ср. также аналогичное «и проч. и проч.» в «Бедной Лизе» Карамзина, Сл. яз. XVIII в., VIII, 29.

¹⁷⁹ Ср. «Не верить хочет он, хоть верит» в стихах Пушкина («Пред рыцарем блещит...»).

¹⁸⁰ Виноградов (1982, 135) называет слово среди чуждых словарю Пушкина.

¹⁸¹ Пушкин 1970, IX, 362. Конец отмечен Виноградовым (1982, 137) как стилистически отличный от пушкинских текстов, содержащий банальное сравнение, в записи Титова повторяющееся.

¹⁸² О «попеременном» увлечении Павла то одной, то другой из этих женщин пишет Новикова 1995, 97, ср. о биографической основе «Уединенного домика» там же, 331, примеч. 28.

¹⁸³ Ср. в этой связи наблюдение о «роге» на его портрете: Краваль 1997, 171 (см. о Германне — Мефистофеле там же, 93).

¹⁸⁴ Ср. из последних работ: Вольперт 1998, 266—280.

¹⁸⁵ Следующим звеном в цепи подобных предположений мог бы стать и интерес Кюхельбекера к тексту публикации Титова — в прошлом, как и он, вольнодумца. Кюхельбекер мог узнать что-то о публикации дополнительное и ее разъясняющее из писем, которые он еще мог получать нелегально. Но все это скорее лежит в плоскости полуфантастического рассказа о рассказе вполне фантастическом.

¹⁸⁶ Трудно согласиться с предположением, что Пушкин передал Титову рассказ или рассказал его потому, что он его к тому времени перестал интересоваться: Вацуро 1977, 54.

Сокращения в ссылках на источники

П — Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 1—17. М.; Л.: АН СССР, 1937—1949; 1959.

ПД — Пушкинский Дом, Рукописный отдел, фонд 244 (А. С. Пушкина), оп. 1 (автографы).

ПВС — А. С. Пушкин в воспоминаниях современников / Сост. В. Э. Вацуро, М. И. Гилельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович. М.: Худож. лит., 1985 (3-е доп. изд.: СПб.: Академический проект, 1998).

Пушкин 1970 — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1970.

Пушкин ПС 1996 — Пушкин, Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 18 (дополнительный). М.: Воскресенье, 1996.

РП — Рукою Пушкина.

СЯП — Словарь языка Пушкина. Т. I—IV + дополн. т.

Сл. яз. XVIII в. — Словарь языка XVIII в. М.: Наука.

Литература

Азадовский и др. 1931/1997 — Азадовский М. К. и др. Путеводитель по Пушкину. Л., 1931 (переизд.: 1997).

Анненков 1874 — Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в александровскую эпоху, 1799—1826. СПб., 1874.

Асманин 1999 — Асманин Я. Египет: Теология и благочестие ранней цивилизации. М.: Прищельс, 1999.

Ахматова 1990 — Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. Т. 2: Проза и переводы. М.: Панорама, 1990.

- Бартевев 1992 — *Бартевев П. И.* О Пушкине. М.: Сов. Россия, 1992.
- Бем 1934—1935 — *Бем А. Л.* Фауст в творчестве Пушкина. *Slavia. Roč. 13.* 1934—1935. С. 390—394.
- Бикерман 1914 — *Бикерман И. И.* Пушкинские заметки. 1: Кто такой Вершнев? // Пушкин и его современники. Вып. 19—20, 1914. С. 49—55.
- Бонди 1941 — *Бонди С. М.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941.
- Бонди 1974 — *Бонди С. М.* Из «последней тетради» Пушкина // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. С. 377—397 (написано в 1934 г.).
- Ботникова 1977 — *Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1977.
- Вацуру 1977 — *Вацуру В. Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. С. 43—63.
- Вацуру 1978 — *Вацуру В. Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига—Пушкина. М.: Книга, 1978.
- Вацуру, Герштейн 1972 — *Вацуру В. Э., Герштейн Э. Г.* Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972.
- Венгеров 1908 — *Венгеров С. А.* (сост., аннот. и примеч.) // Пушкин. Соч. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. СПб.: Изд-во Брокгауза и Ефрона, 1908.
- Виноградов 1940 — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1940.
- Виноградов 1982 — *Виноградов В. В.* Сюжет о Влюбленном бесе в творчестве Пушкина и в повести Тита Космократа (В. П. Титова) «Уединенный домик на Васильевском» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 10. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 121—146.
- Вольперт 1980 — *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин: Ээсти раамат, 1980.
- Вольперт 1998 — *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. М.: Языки русской культуры, 1998.
- Гиллельсон 1977 — *Гиллельсон М. И.* От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977.
- Гордин, Гордин 1995 — *Гордин А. М., Гордин М. А.* Пушкинский век. Былой Петербург. Панорама столичной жизни. СПб.: Пушкинский фонд, 1995.
- Григорьева 1969 — *Григорьева А. Д.* Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина / Ред. В. Д. Левин. М.: Наука, 1969. С. 5—292.
- Гроссман 1923 — *Гроссман Л.* Искусство анекдота у Пушкина // Этюды о Пушкине. М.: Л. Д. Френкель, 1923. С. 37—75.
- Гроссман 1923а — *Гроссман Л.* Устная новелла Пушкина // Там же. С. 77—113.
- Дельвиг 1930 — *Дельвиг А. И.* Полвека русской жизни. Воспоминания А. И. Дельвига. 1820—1870. Л.: Academia, 1930.
- Денисенко 1996 — *Денисенко С.* Рисунки Пушкина // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 18 (дополнительный). М.: Воскресенье, 1996. С. 543—581.
- Денисенко 1997 — *Денисенко С.* Эротические рисунки Пушкина. М.: Независимая газета, 1997. (Сер. Литературоведение).
- Довгий, Мазов 1999 — *Довгий О., Мазов А.* Двенадцать зеркал Пушкина. М.: Intrada, 1999.
- Живов 1996 — *Живов В. М.* Язык и культура в России в XVIII в. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
- Жирмунский 1981 — *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981.

- Жирмунский, Сигал 1967 — *Жирмунский В. М., Сигал Н. А.* (сост., пер.). Уолпол Г. Замок Отранто, Казот. Ж. Влюбленный дьявол, Бекфорд, У. Ватек. Л.: Наука, 1981. (Литературные памятники).
- Жуйкова 1996 — *Жуйкова Р. Г.* Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996.
- Зингер 1979 — *Зингер Л.* Судьба одного устного рассказа // *Вопр. литературы.* 1979. № 4. С. 202—228.
- Иванов 1998; 2000 — *Иванов Вяч. Вс.* Избр. соч. по семиотике и истории культуры. Т. 1; 2. Статьи о русской литературе. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998, 2000.
- Иванов 2001 — *Иванов Вяч. Вс.* Еще раз об «Уединенном домике на Васильевском» // *Звезда.* 2001. № 6.
- Иезуитова 1974 — *Иезуитова Р. В.* «Легенда» — Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. С. 139—176.
- Иезуитова 1995 — *Иезуитова Р. В.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 833 (История заполнения) // *Пушкин. Исследования и материалы.* Т. 15. СПб.: Наука, 1995. С. 235—264.
- Каменский 1974 — *Каменский З. А.* Примечания // *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века.* Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 593—647.
- Каменский 1980 — *Каменский З. А.* Московский кружок Любомудров. М.: Наука, 1980.
- Каменский 1980а — *Каменский З. А.* Русская философия начала XIX в. и Шеллинг. М.: Наука, 1980.
- Керн 1974 — *Керн А. П.* Воспоминания — дневники — переписка. М.: Худ. лит., 1974. (Сер. Литературные мемуары).
- Кобак 1993 — *Кобак А. В.* Отдельные захоронения // *Кобак, Пирютко 1993.* С. 534—549.
- Кобак, Пирютко 1993 — *Кобак А. В., Пирютко Ю. М.* Исторические кладбища Петербурга: Справочник-путеводитель. СПб.: Изд-во Чернышева, 1993.
- Коджак 1973 — *Коджак А. И.* Устная речь Пушкина в записи Титова // *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, Warsaw, August 21—27.* 1973. Vol. 2. The Hague: Mouton, 1973. P. 321—338.
- Краваль 1991 — *Краваль Л. А.* «Милый Демон». Портреты Каролины Собаньской в рисунках Пушкина // *Волга.* 1991. № 6. С. 177—178.
- Краваль 1997 — *Краваль Л. А.* Рисунки Пушкина как графический дневник. М.: Наследие, 1997 (Сер. Пушкин в XX веке; 4).
- Левина 1976 — *Левина Ю. И.* (сост.). Болдинские рисунки А. С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1976.
- Левина 1977 — *Левина Ю. И.* О рисунках Пушкина на рукописи «Гробовщика» (атрибуция одного портрета) // *Болдинские чтения.* Горький, 1977. С. 153—158.
- Левкович 1995 — *Левкович Я. Л.* «Гоноропуло» или «Губернатор» // *Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 26. СПб.: Наука, 1995. С. 212—215.
- Литвиненко 1999 — *Литвиненко Н. Г.* Театральные рисунки А. С. Пушкина. М.: АО «Астра семья», 1999.
- Лотман 1994 — *Лотман Ю. М.* Примечания // *Лотман Ю. М., Розенцвейг В. Ю.* Русская литература на французском языке // *Wiener Slawistischer Almanach.* S.-Bd. 36. Wien, 1994.
- Лотман 1995 — *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб.: Искусство, СПб. отд-ние, 1995.
- Мадорский 1998 — *Мадорский А.* Сатанинские зигзаги Пушкина. М.: Поматур, 1998.
- Невелев 1998 — *Невелев Г. А.* Пушкин «об 14-м декабря». Реконструкция декабристского документального текста. СПб.: Технологос, 1998.
- Николай Михайлович 1912 — *Николай Михайлович, великий князь.* Т. 1. СПб.: Петербургский некрополь, 1912.
- Новикова 1995 — *Новикова М.* Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М.: Наследие, 1995. (Сер. Пушкин в XX веке; 1).

- Оксман 1925 — Оксман Ю. Г. Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса»? // Атеней. Историко-литературный временник / Под ред. Б. М. Модзалевского, Ю. Г. Оксмана и П. Н. Сакулина. Кн. 1—2. Л.: Атеней, 1925. С. 166—168.
- Осват 1986 — Осват Л. С. «Влюбленный бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 12. Л.: Наука, 1986. С. 175—199.
- Осват 1995 — Осват Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 15. СПб.: Наука, 1995. С. 25—59.
- Павлов 1995 — Павлов А. Т. «Архивные юноши» // Русская философия: Словарь. М.: Республика, 1995. С. 26.
- Пирожков, Громов 1993 — Пирожков Г. В., Громов Н. В. Смоленское лютеранское кладбище (набережная реки Смоленки, 9) // Кобак, Пирютко 1993. С. 286—308.
- Писная 1927 — Писная В. Н. Фабула «Уединенного домика на Васильевском» // Пушкин и его современники. Т. 8. Вып. 31—32. 1927. С. 19—24.
- Сидяков 1961 — Сидяков Л. С. Повесть А. С. Пушкина и русская повесть конца 20—30-х годов XIX века. Л.; Рига, 1961.
- Сидяков 1973 — Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973.
- Смирнов 1979 — Смирнов И. П. «Уединенный домик на Васильевском» и «Повесть о Славе Грудцыне» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 9. Л.: Наука, 1979. С. 207—214.
- Степанов 1966 — Степанов Н. Л. Повесть, рассказанная Пушкиным // Поэты и прозаики. М.: Худ. лит., 1966.
- Сурат 1997 — Сурат И. З. Две заметки к рисункам Пушкина. 1. Портрет // Московский пушкинист. 4. М.: Наследие, 1997. С. 278—279.
- Тодд 1994 — Тодд III, У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. Современная западная русистика. СПб.: Гуманит. агентство «Академический проект», 1994.
- Томашевский 1949 — Томашевский Б. В. Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург. Л., 1949.
- Томашевский 1990 — Томашевский Б. В. Пушкин. Т. 2: Юг. Михайловское. М.: Худ. лит., 1990.
- Топоров 1995 — Топоров В. Н. Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифологического. Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995.
- Тынянов 1968 — Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.
- Фирсов, Киселева 1993 — Фирсов Ю. М., Киселева И. Г. Быт великорусских крестьян-землепашцев. Описание материалов Этнографического Бюро кн. В. Н. Тенишева (на примере Владимирской губернии). СПб.: Изд-во Европейского дома, 1993.
- Фомичев 1982 — Фомичев С. А. Драматургия А. С. Пушкина // Русская драматургия: XVII — первая половина XIX века. Л., 1982.
- Фомичев 1983 — Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 835 (Из текстологических наблюдений) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 11. Л., Наука, 1983. С. 27—65.
- Фомичев 1993 — Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб.: Пушкинский Дом; Гос. Пушкинский театральный центр; Ассоциация «Новая Литература», 1993.
- Франк-Каменецкий 1935 — Франк-Каменецкий И. Г. Разлука как метафора смерти в мифе и в поэзии // Изв. АН СССР. 7-я серия. Отд-ние общ. наук. 1935. № 2. С. 153—173.
- Фрейденберг 1988 — Фрейденберг О. М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988.
- Фрейденберг 1996 — Фрейденберг О. М. Игра в кости / Публ. и коммент. Н. В. Брагинской // Arbor Mundi = Мировое дерево. № 4. 1996. С. 163—172 (написано в 1927—1935 гг.).
- Фрейденберг 1997 — Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт (1-е изд. 1936), 1997.

- Фризман 1995 — Фризман Л. Г. Семинарий по Пушкину. Харьков: Энграм, 1995.
- Ходасевич 1922 — Ходасевич В. Ф. «Пиковая дама» Пушкина и повесть В. Титова «Уединенный домик на Васильевском» // Статьи о русской поэзии. Пг.: Эпоха, 1922. С. 97—106.
- Ходасевич 1991 — Ходасевич В. Ф. Петербургские повести Пушкина // Колеблемый треножник. Избранное. М.: Сов. писатель, 1991. С. 172—185.
- Цявловская 1960 — Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: Неосуществленный замысел Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 3. 1960. С. 101—130 (переиздано без иллюстраций в тексте: Пушкин ПС 1996. С. 601—634).
- Цявловская 1975 — Цявловская Т. Г. Отклики на судьбы декабристов в творчестве Пушкина // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 202—206.
- Цявловская 1980 — Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. 2-е изд. М.: Искусство, 1980.
- Цявловские 1998 — Цявловские М. А. и Т. Г. Материалы к летописи жизни и творчества А. С. Пушкина. 1826—1937 // Картотека итерариев лиц ближайшего пушкинского окружения. Т. 1. М.: Наследие, 1998.
- Цявловский 1999 — Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. М.: Слово/Slovo, 1999. Т. 1—3.
- Черейский 1975 — Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л.: Наука, 1975. (переизд.: Пушкинская энциклопедия. М.: Аст., 1999).
- Чернов 1995 — Чернов А. Ю. «Гоноропуло» или «Губернатор» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 26. СПб.: Наука, 1995. С. 216—225.
- Чернышев 1970 — Чернышев В. И. Терминология русских картежников и ее происхождение // Чернышев В. И. Избр. труды. Т. 2. М.: Просвещение, 1970. С. 439—462.
- Шаповалова 1993 — Шаповалова В. О демонологии «Уединенного домика на Васильевском»: Пушкин, Байрон и Полидори // Wiener Slawistischer Jahrbuch. 31. 1993. S. 29—38.
- Шафиров 1717 — Шафиров П. П. Рассуждение, какие законные причины Его Царское Величество Петр Первый... к начатию войны против Карла 12 шведского имел. СПб., 1717.
- Шмидт В. 1998 — Шмидт В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб.: Инапресс, 1998.
- Шульц 1985 — Шульц Р. Пушкин и Книдский миф. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985. (Текст книги на русск. яз.; титульный лист по-русски и по-немецки: Rostislaw Schulz. Puschkin und die Knidos-Sage).
- Шульц 1987 — Шульц Р. Пушкин и Казот. Washington (D.C.), 1987. (Текст книги на русск. яз.; титульный лист по-русски и по-французски: Rostislaw Schulz. Pouchkine et Cazotte).
- Шульц 1987а — Шульц Р. О внутренней связи двух «Домиков» Пушкина. К теме «Пушкин и Казот» // Записки Русской Академической группы в США / Transactions of the Association of Russian-American Scholars. Richmond Hill (NY), 1987. Vol. 20. P. 115—139 (текст статьи на русском языке, титульный лист сборника на двух языках).
- Эйдельман 1987 — Эйдельман Н. Я. Пушкин. Из биографии и творчества. М.: Худ. лит., 1987.
- Эфрос 1930 — Эфрос А. М. Рисунки поэта. Б. м.: Федерация, 1930.
- Эфрос 1933 — Эфрос А. М. Рисунки поэта. 2-е изд., расшир. и перераб. М.: Academia, 1933.
- Эфрос 1934 — Эфрос А. М. Декабристы в рисунках Пушкина // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18.
- Beck 1982 — Beck B. E. F. The Three Twins: The Telling of a South Indian folk epic. Bloomington: Indiana University press, 1982.
- Bhatta 1985 — Bhatta C. P. The Dice Play in Sanskrit Literature. Delhi: Amar Prakashan, 1985.

- Biebuck, Mateene 1969/1989 — *Biebuck D. P., Mateene K. C.* (ed. and transl.) *The Mwindo Epic from the Banyanga (Zaire)*. Berkeley: University of California press, 1969 (paperback reissue 1989).
- Bottacin 1984 — *Bottacin A.* Il profilo del diavolo: itinerario nella simbologia e nel fantastico del «Diable amoureux» di Jacques Cazotte. Studi e testi di letterature neolatine. Este: Libreria Editrice Zileo, 1984.
- Bottacin 1997 — *Bottacin A.* Un esteta attratto dal visionario: Theophile Gautier lettore di Jacques Cazotte. *Questione Romantica: Rivista Interdisciplinare di Studi Romantici*. Vol. 3—4. Spring, 1997, P. 87—111.
- Cardinal 1988 — *Cardinal R.* *Le Diable amoureux and the Pure Fantastic // Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Milne*. London, 1988. P. 67—79.
- Cerny 1908 — *Cerny J.* Jacques Cazotte und E. T. A. Hoffmann / Euphorion. 15. 1908. S. 140—144.
- Chamberlain 1985 — *Chamberlain W.* Jacques Cazotte // *Supernatural Fiction Writers: Fantasy and Horror, 1: Apuleius to May Sinclair*. New York, 1985. P. 29—35.
- Cioffari 1935 — *Cioffari V.* *Fortune and Fate: From Democritus to St. Thomas Aquinas*. New York, 1935.
- Cirlot 1971 — *Cirlot J. E.* *A Dictionary of Symbols*. New York; Philosophical Library, 1971.
- Culin 1973 — *Culin R. S.* Games of the North American Indians // *Bureau of American Ethnology Report, № 24*. Washington (D. C.), 1973 (reprint, 1st ed. 1907).
- Debreczeny 1983 — *Debreczeny P.* The Other Pushkin // *A Study of Alexander Pushkin's Prose Fictions*. Stanford (California): Stanford University Press, 1983.
- Décote 1972 — *Décote G.* Note sur l'initiation de Jacques Cazotte. *Dix-Huitième Siècle*, Paris, France, 1972. Vol. 4. P. 229—236.
- Décote 1984 — *Décote G.* L'itinéraire de Jacques Cazotte, 1719—1792: de la fiction littéraire au mysticisme politique // *Histoire des idées et critique littéraire*. V. 224. Genève: Droz, 1984.
- Falchikov 1977 — *Falchikov M.* The Outsider and the Number Game: Some Observations on «Pikovaia dama» // *Essays in Poetics*, 2. 1977. № 2, P. 96—106.
- Fleurant 1975 — *Fleurant K. J.* Mysticism in the Age of Reason // *French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*. Chapel Hill (North California), 1975. Vol. 49. P. 68—73.
- Friedrich 1943 — *Friedrich A.* Knochen und Skelett in der Vorstellungswelt Nordasiens // *Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik*. Bd. 5. 1943. S. 189—247.
- Gilman 1987 — *Gilman J.* The Fantastic Dwelling in Jacques Cazotte's *Le Diable amoureux* // *Selected Essays from Fifth International Conference on Fantastic in Arts. The Fantastic in World Literature and the Arts. Contributions to Study of Science Fiction & Fantasy 28*. Westport, CT., 1987. P. 133—140.
- Greenheaf 1994 — *Greenheaf M.* Pushkin and Romantic Fashion // *Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Henderson 1964 — *Henderson J. L.* Ancient Myths and Modern Man // *C. G. Jung, M.-L. von Franz, J. L. Henderson, J. Jacobi, A. Jaffé*. *Man and his Symbols: A Windfall Book*. New York: Doubleday & Co, 1964. P. 104—157.
- Hiltebeitel 1982 — *Hiltebeitel A.* Brothers, Friends and Charioteers: Parallel Episodes in the Irish and Indian Epics // *Homage to Georges Dumézil / Ed. by E. C. Polomé // Journal of the Indo-European Studies. Monograph № 3*. Washington (D. C.): Institute for the Study of Man, 1982. P. 85—112.
- Hiltebeitel 1987 — *Hiltebeitel A.* Gambling // *The Encyclopedia of Religion / Ed. M. Eliade*. New York: Free Press, 1987. Vol. 5. P. 468—474.
- Hiltebeitel 1988 — *Hiltebeitel A.* The Cult of Draupadi. 1. Mythologies: From Gingee to Kuruksetra. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

- Hokart 1970 — *Hokart A. M. Kings and Councillors*. Chicago: University Press, 1970. (1st ed.: Cairo, 1936).
- Hunting 1985 — *Hunting C. Les Mille et une sources du Diable amoureux de Cazotte // Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Oxford, 1985. Vol. 230. P. 247—271.
- Hunting 1987 — *Hunting C. La femme devant le «tribunal masculin» dans trois romans des lumieres: Challe, Prevost, Cazotte // American University Studies. Series 2: Romance languages and literature*. Vol. 40. New York: P. Lang, 1987.
- Ingham 1974 — *Ingham N. E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia*. Würzburg: Jal-Verlag, 1974.
- Jamison 1996 — *Jamison S. W. Sacrificed Wife / Sacrificer's Wife: Women, Ritual and Hospitality in Ancient India*. New York; London: Oxford University Press, 1996.
- Kodjak 1976 — *Kodjak A. «The Queen of Spades» in the Context of the Faust Legend // Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth / Ed. A. Kodjak, K. Taranovsky*. New York: New York University Press, 1976.
- Leighton 1977 — *Leighton L. C. Numbers and Numerology in 'The Queen of Spades' // Canadian Slavonic Papers*. 1977. № 4 (19). P. 417—443.
- Leighton 1977a — *Leighton L. C. Gematria in 'The Queen of Spades': A Decembrist's Puzzle // Slavic and East European Journal*, 1977. Vol. 21. P. 455—469.
- Leighton 1982 — *Leighton L. C. Pushkin and Freemasonry: 'The Queen of Spades' // New Perspectives on Nineteenth Century Russian Prose / Ed. G. J. Gutsche, L. C. Leighton*. Columbus (Ohio), 1982. P. 15—25.
- Leighton 1982 — *Leighton L. C. Pushkin and Marlinkij. Decembrist's Allusions // Russian Literature*. 14/15. 1982. P. 351—382.
- Leighton 1987 — *Leighton L. C. Freemasonry in Russian Literature: Nineteenth Century // The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures*. 8. 1987. P. 36—42.
- Marino 1997 — *Marino V. M. The Devil's Discourse: The Meeting of Allegory and the Fantastic // Journal of the Fantastic in the Arts*. Stow (Ohio), 1997. Vol. 8. № 3 (31). P. 331—346.
- Miller 1990 — *Miller J. Predestiny and Evil in Hindu Mythology: an Inquiry into the Symbolism of the Vena-Pṛthu Legend // Symbols in Art and Religion. The Indian and Comparative Perspectives / Ed. K. Werner*. London: Kurzon Press, 1990. P. 103—128.
- Miller, Taube 1993 — *Miller M., Taube K. An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient America and the Maya*. London: Thames and Hudson, 1993.
- Mukoid 1988 — *Mukoid E. Le Portrait du diable dans le Diable amoureux de Jacques Cazotte // Le Portrait litteraire*. Lyon, 1988. P. 171—176.
- Nerre 1986 — *Nerre E. Puschkins «Grobovščik» als Parodie auf das Freimaurertum // Wiener Slawistischer Jahrbuch*. 17. 1986. S. 5—32.
- Nerval 1964 — *Nerval G. de Les illuminés*. Paris: Nouvel office d'Édition, 1964.
- O'Flaherty 1973 — *O'Flaherty W. D. Ascetism and Eroticism in the Mythology of Śiva*. London: Oxford University Press, 1973.
- O'Reilly 1977 — *O'Reilly R. F. Cazotte's Le Diable amoureux and the Structure of Romance // Symposium*, Syracuse. Vol. 31. New York, 1977. P. 231—242.
- Passage 1963 — *Passage C. E. The Russian Hoffmannists*. The Hague: Mouton, 1963.
- Phillips 1978 — *Phillips D. Uedinennyj domik na Vasil'evskom (ostrove): Pushkin and the Veiled Supernatural // Russian Language Journal*. 1978. № 112 (32). P. 79—87.
- Pierce 1955 — *Pierce C. S. Philosophical Writings / Ed. J. Buchler*. New York: Dover Publications, 1955.
- Popper 1984 — *Popper K. Ausgangspunkte. Meine intellektuelle Entwicklung*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1984.
- Popper 1985 — *Popper K. Knowledge: Subjective versus Objective // Popper Selections / Ed. D. Miller*. Princeton: University Press, 1985. P. 58—77.

- Popper, Eccles 1977 — *Popper K. R., Eccles J. C.* The Self and Its Brain. An Argument for Interactionism. Berlin: Springer International, 1977.
- Porter 1978 — *Porter L. M.* The Seductive Satan of Cazotte's *Le Diable amoureux* // *L'Esprit Createur*. 1978. Vol. 18. № 2. P. 3—12.
- Puhvel 1987 — *Puhvel J.* Comparative Mythology. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.
- Rees 2000 — *Rees M. J.* Just Six Numbers: the Deep Forces that Shape the Universe. New York: Basic Books, 2000.
- Richer 1960 — *Richer J.* L'esoterisme du Diable amoureux // *Les Cahiers de la Tour Saint-Jacques*, 2-e, 3-e, 4-e trimestres. 1960. P. 165—172.
- Richer 1988 — *Richer J.* La passion de Jacques Cazotte. Paris: G. Tredaniel, Éditions de la Maisnie, 1988.
- Rieger 1969 — *Rieger D.* Jacques Cazotte: Ein Beitrag zur erzählenden Literatur des 18. Jahrhunderts // *Studia Romanica*. Heft 15. Heidelberg: C. Winter, 1969.
- Rieger 1969a — *Rieger D.* Jacques Cazotte und die Rose des Teufels // *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. 1969. Vol. 19. P. 112—115.
- Roghaim 1982 — *Roghaim G. H.* The Epic of Palnād'u: A Study and Translation of Palnāṭi Virula Katha. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Rosset 1994 — *Rosset F.* Reveroni Saint-Cyr, Cazotte, Potocki: Trois peurs romanesques // *La Peur au XVIII^e siècle*. Genève, 1994. P. 165—77.
- Sayer (ed.) 1994 — *The Mexican Day of the Dead: An Anthology* / Ed. Ch. Sayer. Boston; London: Shambala Redstone Editions, 1994.
- Schuerewegen 1985 — *Schuerewegen F.* Pragmatique et fantastique dans 'Le Diable amoureux' de Cazotte // *Littérature*, Montrouge. 1985. Decembre. Vol. 60. P. 56—72.
- Schulz 1989 — *Schulz R.* Das Dämonische in Puschkins Petersburger Erzählungen im Kontext der Knidos-Sage // *Arion Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft*. Bd. 1. Bonn: Bouvier Verlag, 1989. S. 231—238.
- Schulz 1992 — *Schulz R.* Puschkins Prosa — Fragment Naden'ka und das Sujet der verliebte Teufel // *Arion Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft*. Bd. 2. Bonn: Bouvier Verlag, 1992. S. 189—198.
- Shapovalov 1988 — *Shapovalov V. A.* S. Pushkin and the St. Petersburg Text // *The Contexts of Alexandr Sergeevich Pushkin* / Ed. P. I. Barba, U. Goebel (Studies in Slavic Languages and Literatures. Vol. 1; Studies in Russian and German. № 1). Lewiston; Queenston: Lampetes, 1988. P. 44—54.
- Shulz 1984 — *Shulz R.* Puskin and the Cnidus Myth // *Dissertation Abstracts International* Dec. Vol. 45. № 6. Ann Arbor (Michigan). 1984. P. 1774A.
- Stern 1972 — *Stern M.* L'art narratif et la critique antiphilosophique dans *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte // *Dissertation Abstracts International* Vol. 33. Ann Arbor (Michigan). 1972. P. 2396A.
- Taittinger 1988 — *Taittinger C.* Monsieur Cazotte monte à l'échafaud / Préface d'A. Décaux. Paris: Perrin, 1988.
- Trintzius 1944 — *Trintzius R.* Jacques Cazotte; ou, Le XVIII^e siècle inconnu. Materialisme et spiritualisme. Collection Vie des grands illuminés. 1. Série. Paris: Mercure de France, 1944.
- Waddell 1958 — *Waddell L. A.* The Buddhism of Tibet, or Lamaism. Cambridge: University Press (reprint; 1st ed. 1895), 1958.
- Weber 1968 — *Weber H. B.* 'Pikovaja dama': A Case for Freemasonry in Russian Literature // *Slavic and East European Journal*. 1968. № 4 (12). P. 435—447.
- Winkler 1988 — *Winkler M.* Cazotte lu par E. T. A. Hoffmann: Du Diable amoureux à Der Elementargeist // *Aradia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft (Arcadia)*. Berlin, 1988. Vol. 23. № 2. P. 113—132.

Wolf 1992 — *Wolf M.* Aspekte der Symbolik und Historie des Freimaurertums bei A. S. Puschkin // *Arion Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft*. Bd. 2. Bonn: Bouvier Verlag, 1992. S. 273—302.

Yusa 1987 — *Yusa M.* Chance // *The Encyclopedia of Religion* / Ed. M. Eliade. Vol. 3. New York: Free Press, 1987. P. 192—196.

К ЖАНРОВОЙ ПРЕДЫСТОРИИ ПРЕНИЙ И СПОРОВ

Поэтические тексты прений уникальны в том отношении, что они известны начиная с самой древней евразийской литературной письменной традиции — шумерской — и продолжают в ряде непосредственно или опосредованно с ней связанных восточных (аккадской, арамейской, персидской, арабской и многих других) и европейских (средневековой латинской и последующих — вплоть до современных) литературных традициях. Некоторые признаки этого жанра сохраняются или вновь возрождаются на протяжении четырех с лишним тысяч лет его существования, засвидетельствованного письменными памятниками, но могут быть возведены и к еще более ранним фольклорным его истокам, восстанавливаемым на основе многочисленных позднейших их продолжений. Это позволяет проследить эволюцию признаков, определяемых архетипической памятью жанра, и отделить существенные из них от второстепенных (ср. Тынянов 1929, 37), зависящих от особенностей данной традиции. Поэтому тексты прений или споров представляют значительный интерес для исследования проблемы эволюции жанра, столь занимавшей Тынянова.

В классической русской поэзии примерами, на которых легко обнаружить архетипическую схему жанра, могут быть «Золото и булат» Пушкина (переложение анонимного французского стихотворения, Томашевский 1917) и «Спор» Лермонтова. Для жанра прений обязателен диалогический спор двух персонафицированных предметов, явлений или понятий, передаваемый в форме их прямой речи. Каждый из участников спора отстаивает свое превосходство (более архаический тип, отчетливо сказавшийся в пушкинском стихотворении) или правоту (более поздний тип, отраженный в лермонтовском тексте). В первоначальной схеме оба спорщика принадлежат к одному роду явлений (два металла, две горы) и в этом смысле близки друг к другу. Их родство (вхождение в одну семантическую группу) составляет предпосылку спора. У Лермонтова одна из спорящих друг с другом гор называет другую «братом».

По отношению к таким литературным текстам, как спор Весны и Зимы, представленных соответственно кукушкой и совой, в «Бесплодных усилиях любви» Шекспира (слова Зимы из этого диалога были переведены Пастернаком: «Когда в сосульках сеновал»), древние обрядовые истоки жанра были изучены еще в классическом сравнительном литературоведении (Веселовский 1989, 169; 350—351). Применительно к спору Весны и Зимы связь жанра прений с сезонными обрядами перехода (*rites de passage*) не нуждается в дополнительных доказательствах.

Выявленное еще Веселовским двучастное строение соответствующих фольклорных и последующих литературных текстов в настоящее время можно соотнести с двоичными противопоставлениями, в этнологии хорошо изученными вслед за Хокартом и Золотаревым при анализе дуалистических структур (см. библиографию: Леви-Стросс 1985). В частности, в текстах, отражающих такие двоичные оппозиции, они описываются символами, один из которых «сильнее» другого (в китайских и других архаических сочинениях); эта же терминология известна и в поэтических прениях, начиная с месопотамских. Из лингвистических реконструкций, важных и для восстановления древних дописанных источников жанра прений, стоит отметить раннюю общеарийскую (общееиндоиранскую) терминологию словесного поединка, связанного и с состязанием колесниц, которая восстанавливается на основании сравнения текстов «Авесты» и «Ригведы» (Кейпер 1986, 76 и след.). Восстановленная для раннеарийского периода (не позднее конца III тыс. до н. э.) картина находит широкие типологические параллели и коренится в самой сути социального обмена (Crevatin 1984). Для доказательства древности некоторых частей текстов прений существенно то, что восходящие к общеиндоевропейскому (сокращенно: и.-е.) эпитеты, обозначающие двоичную оппозицию 'хороший' (и.-е. **esu-*) — 'плохой' (и.-е. **dus-*), использовались и в общеарийском словесном поединке, реконструированном Кейпером, и в позднейшем пехлевийском «Споре Козла с Пальмой» («*Draxt asurik ut buz*», ср. Benveniste 1930; Tavadia 1956, 133—134): побеждающий в конце спора Козел описывается архаическими словосложениями с начальным *hu-* < **su-* типа *hu-kar* 'благо-действующий'. Это позволяет думать, что и в этом позднейшем тексте, где видны следы месопотамского литературного влияния, в лексике прославления козла (бывшего важным ритуальным символом уже в «Ригведе») могла отразиться более древняя обрядовая индоиранская традиция, связанная и с использованием двоичного противопоставления: др.-иранск. *hu-* 'хороший' — *dus-* 'плохой'.

Когда в шумерской традиции стал формироваться литературный письменный жанр прений, вначале речь шла о записи фольклорного обрядового текста (по общей закономерности, сформулированной Проппом: древнейшие литературные памятники являются одновременно и образцами фольклора в письменной фиксации). Это легко доказать на примере шумерского «Спора Лета и Зимы» (Landsberger 1949; Vanstiphout 1984, 248), который сходен с аналогичными фольклорными текстами, изученными этнологами (Фрэзер 1980, 354—355; Веселовский 1989, 168—169, где отмечены и литературные параллели у Ганса Сакса, 351—352; Liungman 1941). Победа Зимы, а не Лета в шумерском тексте, в отличие от подавляющего большинства европейских, не является обязательным следствием только экологических различий. Такая же концовка у Ганса Сакса, по Веселовскому, объясняется тем, что он перенес «прение на осень, почему и исход другой» (Веселовский 1989, 169).

Наряду с общими архетипическими чертами жанра в шумерских и продолжающих их аккадских месопотамских прениях можно увидеть и вторичные результирующие признаки. Тынянов к их числу относил прежде всего величину, т. е. объем текста (Тынянов 1929, 37—38, ср. 7). Шумерские тексты прений очень обстоятельны. Спор Зимы и Лета занимает 318 строк, примерно в полтора раза ко-

роче спор Мотыги с Плугом (198 строк) и спор Овцы и Зерна (192 строки). Согласно Тынянову второстепенные признаки жанра определяются системой данной литературы. Как недавно показано, размер различных шумерских литературных композиций, относимых, как многие тексты споров, к старовавилонскому периоду, определяется как $1-60 \cdot n$ строк, $1 < n > 10$ (см. эмпирические данные: Vanstiphout 1986, 220—221). Для сопоставления можно отметить исключительную краткость арамейского текста спора Фиговой пальмы с Тамариском (Asmussen 1973) по сравнению с более ранним месопотамским аккадским сочинением на ту же тему, по размеру соответствующим шумерским (Wilke 1989). Крайне кратки лучшие стихи этого жанра в новой поэзии, принадлежащие перу Пушкина (эпоха, для которой Тынянов отмечает роль малых форм: Тынянов 1929, 21, 43 и др.) и позднего Йейтса (ср. разбираемое ниже его шестистишие). Напротив, средневековые латинские тексты прений по величине, как и по другим признакам, типологически близки к шумерским.

Чертой, характерной именно для древнемесопотамских текстов, но не для всех шумерских споров обязательной (она отсутствует в споре Мотыги с Плугом) и, следовательно, в тыняновском смысле второстепенной, является наличие длинного мифопоэтического введения. В нем повествуется о том отдаленном прошлом (шум. *ú-ri-a-ke-ne*; ср. в старовавилонском тексте прения Пальмы с Тамариском аккадск. *i-na ú-mi-im ul-lu-tim i-na ša-na-tim ru-qa-tim* 'в эти дни, в далекие годы', Wilke 1989, 184), когда спорящих еще не было. Например, в споре Овцы с Зерном во введении рассказывается о времени, когда не было ни зерна, ни овцы: *u₃ nu-è-a sila₄ nu-šár-ra* 'овца еще не появилась, так что не было многочисленных ягнят' (строка 6). Как замечено в недавнем издании текста, в отличие от собственно мифологической композиции «Когда вверху» («Enuma Eliš»), где неназванность предшествует небытию, в споре «за еще-небытием следует еще-неназванность» («not-yet-being is followed by not-being-named», Alster, Vanstiphout 1987, 2). Поскольку шумерские тексты этого жанра, скорее всего, были учеными упражнениями, в приведенной их особенности можно было бы видеть стилистическое обыгрывание временных соотношений между бытием и названием, напоминающее и метафизику имен в древнеегипетских текстах. Среди предметов, отсутствие которых вызывалось тем, что не было ткачества и Божественного Ткача (*Utu*), в том же тексте названа царская шапка: *^dUtu nu-ub-tu-ud men nu-il* 'Не родился еще Божественный Ткач, так что и царскую шапку не надевали' (строка 17). Если, как полагают те же новейшие исследователи и издатели текста, ссылающиеся и на строку о том, что еще не было герольда (*en nimgir-si en kalkal nu-ub-tu-ud*, 18), имеется в виду отсутствие царствования как установления, то нельзя отказать в наличии антропологической логики шумерским (или вавилонским) сочинителям текста: предположение о том, что при отсутствии земледелия и скотоводства не было и царской власти, вполне мог бы принять и современный ученый.

Собственно мифологическая аргументация более традиционного (или менее ученого) типа обнаруживается в следующих разделах введения к спору Овцы и Зерна, где говорится о том, что боги отведали сладость пищи, появившейся благодаря созданию ими Овцы (*lahar*) и Зерна (*ašnan*). Употребленная здесь стереотипная мифопоэтическая формула «они пили, но не насыщались» (шум. *i-im-gu-*

gu-ne nu-tu-un-dè-si-si-eš) известна и в переводах на другие языки Древнего Ближнего Востока, в частности (северно или восточно) анатолийские: палайск. *a-ta-a-an-ti ni-ip-ra-ši tu-ša-a-an-ti a-ḫi-wa-a-an-ti ni-ip-ra-aš ḫa-ša-a-an-ti* 'они едят и не наедаются, они пьют и не утоляют жажды' (Carruba 1972, 2; 10), хеттск. *eter n-e natta išpier ekuer ne-za natta ḫaššikir* 'они ели и не насытились, они пили и не утолили жажды' (Камменхубер 1980, 216). Ее смысл может быть связан с тем, что полностью обеспечить богов едой и питьем могут только люди посредством жертвоприношений. Боги спускают им сверху вниз Овцу и Зерно. За утопической картиной наступившего было счастья следует описание пира, где, выпив и насытившись, Овца и Зерно затеяли ссору друг с другом. Здесь после 70 строк мифопоэтического введения, составляющего особенность данной традиции (второстепенный признак жанра, по Тынянову) и занимающего при этом больше трети текста, начинается спор, построенный по архетипической схеме. Характерно, в частности, что одна из спорящих сторон, обращаясь к другой, называет ее, во всяком случае в начале спора, «сестрой» (*nin*).

Спор вводится формулой «Зерно возразило Овце» (*ašnan lahar-ra tu-un-na-ni-ib-gi-gi*). Тот же глагол вводит и дальше прямую речь каждого из участников спора, которые на протяжении диалога несколько раз отстаивают каждый свои преимущества в ущерб другому. Поскольку текст обширен, в нем (в отличие от коротких текстов типа пушкинского) каждый из участников говорит по несколько раз (впрочем, аналогии этому в позднейших традициях есть и в очень кратких прениях, например у Йейтса). Зерно говорит три раза (его речи занимают в общей сложности 56 строк), Овца — дважды (всего 49 строк). В некоторых из других шумерских текстов этого жанра нет столь ровного деления речей участников по числу строк: тот, кому предстоит победа, занимает своими речами большую часть текста — в споре Мотыги (*al-e*) с Плугом (*apin*) на долю победителя — Мотыги отведено 124 строки (из 198), а Плугу — всего 44. Но для обоих сопоставляемых шумерских текстов характерно то, что будущий победитель берет слово чаще, чем его соперник: Мотыга говорит дважды, Плуг — только один раз (Vanstiphout 1984, 242), тогда как двум речам Овцы противостоят три речи Зерна. Любопытно, что будущему победителю в обоих текстах предоставляется говорить первому.

К второстепенным признакам жанра в месопотамской шумерской литературе относится не только мифопоэтическое введение, но и концовка, упоминающая богов. В заключение текста приговор может выноситься одним из главных шумерских богов: в «Споре Овцы с Зерном» богом Энки, который обращается к Энлилю, в «Споре Мотыги с Плугом» — самим Энлилем. Каждый из шумерских текстов этого жанра кончается краткой формулировкой победы одного из участников и славословием божеству, с которым он соотносен, — «Спор Овцы с Зерном»: «Овца осталась позади, а Зерно вышло вперед. Слава Отцу — Энки!» (191—192, *lahar^d ašnan-bi a-da-min-^{mī} dug₄-ga lahar tak₄-a^d ašnan è-a a-a^d en-ki zag-mi*. Alster, Vanstiphout 1987, 40, где предполагается использование терминологии скачек, что представляет огромный интерес для сближения с реконструированной Кейпером для близкого к шумерским текстам времени формулой в арийском словесном поединке, использующем ту же метафору скачек); «Спор Мотыги с Плугом»: «Мотыга больше Плуга. Слава Нисабе!» (*al-e apin-na a-da-man dug₄-ga*

al-e diri-ga-ba nisaba zag-mi, 196—198; о божестве Нисаба выше, в речи высшего бога Энлиля, говорится, что тот — надсмотрщик — *ugula* — за Мотыгой, 191); «Спор Дерева с Тростником»: «Дерево больше, чем Тростник. Слава Отцу великой страны — Энлилю!» (252—254, *giš-e gi-da a-da-man dug₄-ga giš-gi-a diri-ga-ba kur-gal a-a^d-en-lil zag-mi*, текст представляет особый интерес ввиду наличия аккадского и сокращенного арамейского продолжения); «Спор Лета и Зимы»: «Зима — настоящий труженик Энлиля, больше Лета. Слава Отцу великой страны Энлилю!» (316—318, *e-me-eš en-te-en-bi-da a-da-man dug₄-ga en-te-en engar zi en-lil-lá e-me-eš-a diri-ga-ba kur-gal a-a^d-en-lil*; оборот *engar zi* встречается и в других текстах шумерских споров: Плуг говорит о себе: *engar-u-nam-lu-ulu-me-en* 'я — настоящий труженик человечества', строка 23 «Спора Мотыги с Плугом»).

На развитие жанра в месопотамской традиции, как и во многих других, оказывали влияние формы агона, предпочитаемые в данном обществе (в этом плане из позднейших ответвлений жанра прений особенно показательны арабские накаиды и — возможно, генетически с ними связанные — старопровансальские тенцоны, ср. Selbach 1886; Jones 1934, Koehler 1962; они представляют собой турнир противостоящих друг другу поэтов и поэтому по форме направлены преимущественно против конкретных лиц — поэтов). Существенны и социальные рамки словесного поединка.

Судя по строке (в прославлении царя Ишме-Дагана) «пусть мотыга и плуг, орудия рабочих людей, держат спор перед тобой» (*apin-e nam-erin a-da-min hatu-ra-an-e*. Civil 1968, 84), во всяком случае, текст «Спора Мотыги и Плуга» мог исполняться перед царем, что можно связать со скрытой лестью царю, предполагаемой в самом этом тексте (Alster, Vanstiphout 1987, 42). Такое же функционирование при царском или княжеском дворе возможно и для некоторых позднейших средневековых восточных и европейских текстов этого жанра, но большинство их в настоящее время признается созданием и принадлежностью учебных и научных заведений. Так же как в старовавилонский период шумерские тексты споров сочинялись писцами преимущественно как упражнение в изысканном шумерском стиле и красноречии (о чем свидетельствует частая игра на двойных значениях, обыгрывание символики и «барочных» образов, тонкие аллитерации и другие звуковые построения), так и необычайно широкое развитие этого жанра в средневековой латинской литературе (Steinschneider 1908; Walther 1926; Panofsky 1954; Martin 1931; Bazan 1982; Viola 1981; Wippel 1982) преимущественно было связано с возможностями, которые эти тексты открывали для совершенствования композиции на латинском языке. Его роль в известном отношении для средневековой Европы сравнима с функциями шумерского языка в Месопотамии во II тыс. до н. э. Древнегреческий жанр *σύγ-κρισις*, в котором прямое или косвенное влияние вавилонских образцов преломилось в духе собственно греческих диалогических построений, нашел продолжение в латинском жанре *altercatio* (*conceratio, disputatio, conflictus*), ставшем в средние века весьма популярным и в латинской словесности, и в сочинениях на новых европейских языках (Jantzen 1896; Hume 1975; Murphy 1978; Axters 1943; Coville 1933). Особенностью большинства средневековых текстов прений является многоплановость используемых символов. Так, в стихотворении, пленившем Пановского (Panofsky 1954, 2; 1972, 78),

спор Елены Троянской с Ганимедом о разных формах любви одновременно является и спором Природы с Грамматикой. Все большее место занимают персонафицированные понятия, в чем можно усмотреть сходство и с сирийским жанром прений, использовавшимся для богословских дискуссий (Вросс 1978; 1979). Темы средневековых западноевропейских сочинений были крайне разнообразны: одни преимущественно касались религиозно-философских и психологических абстракций (как спор души и тела), другие продолжали древнюю традицию соотнесения друг с другом конкретных предметов (понимавшихся, однако, по большей части уже символически), например двух птиц (Совы и Соловья в знаменитом древнеанглийском тексте), двух времен года, двух напитков, двух металлов.

К последней теме (уже в шумерской литературе представленной «Спором Серебра и Меди») и восходит французский поэтический прообраз пушкинского «Золота и булата». Структура стихотворения Пушкина, как показал Р. О. Якобсон в своем подробном разборе, отражает основное противопоставление: «Названия этих двух металлов, метонимических субъектов речи, заменяют одно богача, а другое — воина, причем посредствующим звеном, как обычно, является меч» (Jakobson 1981, 346; об энергии ритма в связи со словоразделами ср. Гаспаров 1987, 79). Выбранное пушкинской подсознательной интуицией для воплощения древнего восточного жанра восточное по происхождению название стали созвучно церковнославянской форме названия золота и поддержано звуками соседних слов: «Одна и та же группа звуков [-лат] с единственным зубным смычным во всем стихотворении сближает именные основы: 1,3 *злат-* и 2,4 *булат-*. В нечетных строках два слова второго полустипхиона “сказало злато” оказываются сплавленными воедино целой цепочкой подобных друг другу звуков [azalazla], тогда как в предложении “сказал булат” связь двух слов сводится к двойному соседству фонем [a] и [л]. Соответствие [ал] — [ла] объединяет конечные полустипхиона каждой из четырех строк» (Jakobson 1981, 346). Для того чтобы дать почувствовать, как далеко простирается память жанра, заметим, что шумерский «Спор Мотыги и Плуга» «полон ал-литераций» («al-literations», Vanstiphout 1984, 249), по словам исследователя, проникшегося барочной поэтикой шумерского текста, анаграмматически обыгрывающего звучание шум. *al-e* ‘мотыга’, ср. *e al-e al-e al-e sa la-e al-asal-e* ‘о мотыга, мотыга, мотыга, перевязанная веревкой, мотыга из тополя...’, строки 1—2 (значимость этих строк подчеркнута их местом, соответствующим месту мифопоэтического введения в других шумерских текстах этого жанра). Сходство между пушкинским и шумерским текстами функциональное: они оба принадлежат к жанру, где на первый план выдвигается структура как таковая. А по отношению к звуковой структуре поэтического текста наиболее выделенным материалом в разных языках являются (как очень рано заметили формалисты, в особенности Л. Якубинский) плавные фонемы, в частности [l] в сочетании с немаркированным гласным [a]. Часть характерных особенностей жанра Пушкин воспринял через французский подлинник, продолжающий в конечном счете старофранцузскую традицию и поэтому важный и для полного выяснения всех связей Пушкина со средневековой французской литературой (ср. о более явных связях Stenbock-Fermor 1976).

В оригинальном творчестве Пушкина (по причинам психологическим близкого к жанрам словесной дуэли) диспут в более широком смысле представлен в

разговорах Поэта с Книгопродавцем, Поэта и Черни: здесь Пушкин типологически ближе к той европейской традиции, которая, как и в старопровансальских тенционах, вводит Поэта в качестве одного из участников диспута и, как уже средневековые латинские тексты прений, противопоставляет друг другу непосредственно разные социальные статусы (в более ранней литературе, например месопотамской, и в таких ее продолжениях, как французский источник пушкинского «Золота и булата», они могли противопоставляться опосредованно — через присущую им символику). Прямое продолжение линии этих пушкинских стихотворений можно видеть у Маяковского в разговоре с фининспектором и самим Пушкиным. В последнем случае Маяковский использует пушкинский прием оживающей статуи, гениально истолкованный тем же Якобсоном (Якобсон 1987). В упомянутых стихах Маяковского можно было бы видеть исключительно интересные примеры возврата к архетипической структуре жанра словесного поединка у поэта, почти незнакомого с более ранней традицией, за исключением самого Пушкина и Вийона, чью балладу о споре сердца и тела Маяковский знал и ценил в переводе Эренбурга. Но принципиальный монологизм Маяковского сказался и в этих текстах, где слышна только его собственная часть, а диалога нет. Сочиненный Цветаевой посмертный диалог «Володи» (Маяковского) и «Сережи» (Есенина) возвращает к исходному жанру словесного обмена репликами двух поэтов, но для Цветаевой важен не спор между ними (который наличествовал и в стихах Маяковского на смерть Есенина, им самим блистательно разобранных), а возможность их примирения за гробом («Поладим»).

Для возрождения жанра дебатов (прений) в форме, близкой к средневековым латинским ученым философским и психологическим диалогам, большое значение имело новое открытие Вийона, осуществленное во Франции Т. Готье, в Англии Суинберном, переведшим и «*Le debat du cœur et du corps de François Villon*». Это сочинение, продолжавшее традицию «Спора Головы и Тела» Дешана и многочисленных (в том числе старофранцузского и древнеанглийского, Linow, Varnhagen 1970, ср. о старочешском Jakobson 1927) средневековых прений Тела и Души, оказало значительное влияние на новую европейскую поэзию. Его отголоски можно найти уже у Верлена, упоминающего разговор своего сердца (*mon cœur*) и души (*mon âme*) в стихотворении «*O triste, triste était mon âme...*».

В русской поэзии Вийона включили в свой пантеон акмеисты. Гумилев, его переводивший, написал в подражание вийоновскому прению триптих, включающий спор Души и Тела. Отличие от архетипической схемы у Гумилева обнаруживается в последней части композиции, по месту соответствующей Божьему Суду в Месопотамии. Здесь выступает сам автор, говорящий от первого лица (как в тенционах) и сам отвечающий на вопрос Души и Тела, до того им спрошенных («Кто же, вопрошатель, ты?»).

К этим стихам Гумилева по жанру и по времени написания близки два (в свое время оставшиеся ненапечатанными) стихотворения начинающего Т. С. Элиота, где преломились старофранцузская традиция и ее непосредственное продолжение у Вийона (который, как мы знаем из «Автобиографии» Бертрана Рассела, был любимцем молодого Т. С. Элиота, сравнивавшего его с Гераклитом). Уже заглавие «Первых прений между Телом и Душой» («*First Debate between the Body and the Soul*») обозначением жанра указывает на связь с Вийоном.

Продолжение той же традиции, скорее всего, восходящей к Вийону, но в английской поэзии и в метафизической школе представленной «Диалогом между душой и телом» Эндрю Марвелла, можно видеть в стихах позднего Йейтса, в чьей оксфордской антологии современных английских стихов (1936) есть и другие образцы этого жанра. Йейтс сам написал несколько стихотворений в этом роде. Июлем—декабром 1927 г. датируется его «Диалог самого себя с душой», где (как в двух частях гумилевского триптиха) в качестве спорящих сторон выступает «Моя душа» («My Soul») и «Я сам» («My Self»), но по первоначальному замыслу диалог назывался «Сабля и Башня» («Sword and Tower»). Исходная идея стихотворения ближе к архетипической схеме древневосточных текстов этого жанра. Японский меч, когда-то подаренный Йейтсу, выступает как символ дня, противопоставленный башне — символу ночи в духе дуалистической эмблематики.

Несколько лет спустя (3—4 января 1932 г.) Йейтс возвращается к тому же жанру, сочиняя очень короткий текст, который я даю в английском подлиннике и в своем русском переводе:

The Soul. Seek out reality, leave things that seem.
 The Heart. What be a singer born and lack a theme?
 The Soul. Isaiah's coal, what more can man desire?
 The Heart. Struck dumb in the simplicity of fire!
 The Soul. Look on that fire, salvation walks within.
 The Heart. What theme had Homer but original sin?

Душа. Ищи правдивость. В мнимом толку нет.
 Сердце. Рожден поэтом ты. В чем твой предмет?
 Душа. Предел желаний: уголь сердце жжет.
 Сердце. Но опален огнем, немеет рот.
 Душа. Смотри в огонь: спасенья в нем пример.
 Сердце. Грех первородный описал Гомер.

Как в средневековых философских прениях этого типа и как у Вийона, каждый из участников спора по-разному говорит об одном и том же символе, например об огне и угле (мотив Книги Пророка Исаии, использованный Пушкиным в «Пророке»); Йейтс использует эту средневековую жанровую схему для воплощения своего противоречивого отношения к поэзии.

Основная граница, отделяющая вновь ставшие актуальным жанром в XX в. прения типа вийоновской баллады от более архаического типа, проходит между философским или психологическим спором двух сторон или частей одной и той же личности и спором о достоинствах персонифицированных предметов (или видов деятельности), который и положил начало развитию жанра. Его эволюция в письменной литературе была на каждом этапе связана, во-первых, с воздействием диалогических речевых жанров, сосуществующих с письменными прениями в разных сферах социальной жизни (придворные словесные состязания, ученые диспуты и другие формы агона), во-вторых — с влиянием постоянно возрождающихся архетипов фольклорных обрядовых диалогов (ср. Веселовский 1989, 84, 168 и след., 203—204). Однако собственно литературная преемственность доказывается непрерывностью передачи на разных языках однотипных текстов со сходной тематикой.

Особый вопрос, связанный с проблемой системы жанров внутри каждой традиции (Тынянов 1929, 37—38), представляет соотношение жанра прений (например, между животными) и басни (изученной как жанр в классических трудах А. А. Потебни и М. Л. Гаспарова). Басня нередко возникает (уже в Месопотамии и позднее в Греции) либо из прений (как басня Эзопа «Весна и Зима»), либо на границе с жанром прений. В более поздних письменных традициях, например латинской средневековой, границы между прениями и другими соотносимыми с ними жанрами становятся четкими.

Как и по отношению к возникновению письма и некоторых других культурных достижений, не вполне ясно, возник ли письменный литературный жанр прений (скорее всего, на основе фольклорных дебатов или дуалистических действий) независимо друг от друга в месопотамской (шумерской) традиции и в египетской, или же можно думать о влиянии шумерской (и связанной с ней генетически аккадской) литературы на египетскую. В пользу последней альтернативы говорит более поздняя хронология египетского спора Желудка и Сердца, датированного 22-й династией, ок. 950—930 гг. до н. э., по сравнению с шумерскими текстами, сочиненными в основном в первой половине II тыс. до н. э. В свою очередь, в египетском жанре можно видеть прообраз позднейших коптских прений.

Непосредственная связь месопотамской (шумерской и аккадской) традиции с позднейшей ближневосточной доказывается совпадением схемы шумерского «Спора Пальмы с Тростником», аккадского «Спора Фиговой пальмы и Тамариска» (Wilke 1989) с аналогичным коротким арамейским текстом (Asmussen 1973). Если отвлечься от не вполне ясного происхождения египетских текстов, то намечаются две основные линии передачи архетипических черт жанра. Одна идет от месопотамских прений к продолжающим их греческим и латинским и к позднейшим ответвлениям латинской традиции в отдельных европейских литературах. Другая же охватывает восточные (парфянское, персидское, арабское, еврейское, сирийское и многие другие) преломления той же исходной месопотамской традиции жанра, рассмотренной выше на шумерских (наиболее древних) примерах. Арабская и еврейская линии передачи, в свою очередь, повлияли на такие средиземноморско-европейские, как испанская и провансальская. Это особенно примечательно потому, что в ученой арабской, персидской и еврейско-персидской традициях жанр споров продолжался в формах, достаточно близких к первоначальным месопотамским (Wagner 1962; Ethé 1882; Fiore 1966; Asmussen 1973).

Кажется вероятным, что с архаической персидской традицией жанра прений или с каким-то из возможных ее продолжений или ответвлений (на одном из местных кавказских языков, которыми Лермонтов в то время занимался?) познакомился Лермонтов перед тем, как он написал «спор», с первых строк продолжающий именно достаточно ранние черты жанра. Едва ли проблема сводится к обнаружению фольклорного источника «Спора» (ср. Семенов 1941; Андреев-Кривич 1954; Реизов 1969). Даже если бы он и был установлен с большим вероятием, чем до сих пор, остался бы главный вопрос: как этого источника оказалось достаточно для того, чтобы Лермонтов воспроизвел в своем стихотворении схему древнего жанра споров? Вместе с тем эта схема использована им, как в лучших средневековых образцах жанра прений, для того чтобы изложить его философию истории. В стихотворении символы двух гор выступают как замещения идей

Востока и Запада (Гроссман 1941; Лотман 1985; Иванов 1985, см. ниже в статье о темах и мотивах Востока в поэзии Запада). Форма, возникшая на Востоке и, возможно, с Востока Лермонтовым усвоенная, но в равной мере важная и для ученой европейской поэзии, Лермонтовым была применена и трансформирована для воплощения его понимания истории Востока и Запада.

Если Лермонтову и был (как кажется вероятным) известен восточный (персидский или местный кавказский) пример жанра споров, он содержал в себе лишь часть его особенностей, как и французское стихотворение, переложенное в пушкинском «Золоте и булате». Остальное было достроено голографически. Связь признаков жанра друг с другом помогла восстановить архетипическую его схему.

Литература

- Андреев-Кривич 1954 — *Андреев-Кривич С. А.* Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. М.: Изд-во АН СССР, 1954.
- Веселовский 1989 — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989.
- Гаспаров 1987 — *Гаспаров М. Л.* Русский стих. Таллин: Изд-во ТПИ, 1987.
- Гроссман 1941 — *Гроссман Л.* Лермонтов и культуры Востока // Лит. наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43—44. Кн. 1. С. 673—744.
- Иванов 1985 — *Иванов Вяч. Вс.* Темы и мотивы Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1985. С. 424—467 (см. первоначальный текст статьи, не искаженный цензурой, ниже в этом томе).
- Камменхубер 1980 — *Камменхубер А.* Палайский язык // Древние языки Малой Азии / Под ред. И. М. Дьяконова, Вяч. Вс. Иванова. М.: Прогресс, 1980. С. 118—214.
- Кейпер 1986 — *Кейпер Ф.-Б.-Я.* Древний арийский словесный поединок // Труды по ведийской мифологии. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1986. С. 47—100.
- Леви-Стросс 1985 — *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1985 (переизд. СПб., 2002).
- Лотман 1985 — *Лотман Ю. М.* Проблемы Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 5—22.
- Реизов 1969 — *Реизов Б. Г.* Заметки о Лермонтове // От «Слова о Полку Игореве» до «Тихого Дона»: Сб. статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л.: Наука, 1969. С. 317—325.
- Семенов 1941 — *Семенов Л. П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск; Орджоникидзе, 1941.
- Томашевский 1917 — *Томашевский Б. В.* Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. Вып. 28. Пг., 1917.
- Тынянов 1929 — *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.
- Фрэзер 1980 — *Фрэзер Дж. Д.* Золотая ветвь. М.: Изд-во полит. лит., 1980.
- Якобсон 1987 — *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Alster, Vanstiphout 1987 — *Alster B., Vanstiphout H.* Lahar and Ashnan. Presentation and Analysis of a Sumerian Disputation // Acta Sumerologica. 1987. № 9. P. 1—49.
- Asmussen 1973 — *Asmussen J. P.* A Judeo-Persian Precedence-Dispute Poem and Some Thoughts on the History of the Genre // Studies in Judeo-Persian Literature. Leiden: E. J. Brill, 1973. P. 32—59.
- Axters 1943 — *Axters S.* Over «quaestio disputata» en «quaestio de quolibet» in de Middelnederlandsche literatuur // Ons Geestelijk. 1943. Erf. 17. S. 31—76.
- Bazan 1982 — *Bazan B. C.* La quaestio disputata // Genres 1982. P. 31—50.

- Benveniste 1930 — *Benveniste E.* Le texte du Draxt Asurik et la versification pehlevie // *Journal asiatique*. 1930. Vol. 217. P. 193—225.
- Brocq 1978 — *Brocq S.* A Syriac Dispute Between Heaven and Earth // *Le Muséon*. 1978. Vol. 91. P. 261—270.
- Brocq 1979 — *Brocq S.* The Dispute Poem: from Sumer to Syriac // *Bayn al Nahraya*. 1979. 7. P. 417—426.
- Carruba 1972 — *Carruba O.* Beiträge zum Palaischen // *Publications de l'Institut historique et archéologique de Stamboul*. Bd. 31. Istanbul: Nederlands Historisch-Archaeologisch Institut in het Nabije Oosten, 1972.
- Civil 1968 — *Civil M.* Ise-Dagan and Enlil's Chariot // *Journal of the American Oriental Society*. 1968. Vol. 88. P. 3—14.
- Coville 1933 — *Coville A.* Evrart de Tremagnon et le songe du Verger. Paris: Librairie E. Iroz, 1933.
- Crevatin 1984 — *Crevatin F.* Osservazioni sulla società indiana dell'età vedica // *Incontri linguistici*. 8 (1982—1983). Pisa: Giardini ed., 1984. P. 11—25.
- Ethe 1882 — *Ethe H.* Über persische Tenzonen // *Verhandlungen des Internationalen Orientalisten-Congresses*. Berlin, 1882. T. 2. Heft 1. S. 48—135.
- Fiore 1966 — *Fiore S.* La tenson en Espagne et en Baby Ionic: evolution ou polygenèse // *Actes du 4^e Congrès de l'association internationale de littérature comparée*. Hague, 1966. P. 982—992.
- Genres 1982 — *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales* // *Actes du Colloque international*, 1981. Louvain-la-Neuve, 1982.
- Hume 1975 — *Hume K.* The Owl and the Nightingale. The Poem and its Critics. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1975.
- Jakobson 1927 — *Jakobson R.* (ed.) Spor duše a télem. Praha. Перепечатано: *Jakobson R.* Selected Writings. Berlin: Mouton de Gruyter, 1977. Vol. 7.
- Jakobson 1981 — *Jakobson R.* La facture d'un quatrain de Puškin // *Jakobson R.* Selected Writings. The Hague; Paris: Mouton, 1981. Vol. 3. P. 345—347.
- Jantzen 1896 — *Jantzen H.* Geschichte des deutschen Streitgedichts in Mittelalter mit Berücksichtigung ähnlicher Erscheinungen in anderen Litteraturen: Eine litteraturhistorische Untersuchung Germanische Abhandlungen. Breslau, 1896. 13 Hefte.
- Jones 1934 — *Jones J. D.* La tenson provençale. Paris, 1934.
- Koehler 1962 — *Koehler E.* Zur Entstehung des altprovenzalischen Streitgedichts // *Trobadorlyrik und höfischer Roman: Neue Beiträge zur Litteraturwissenschaft*. Berlin, 1962. Bd. 15.
- Landsberger 1949 — *Landsberger B.* Jahreszeiten im Sumerisch-akkadischen // *Journal of Near Eastern Studies*. 1949. Vol. 8. P. 248—297.
- Linow, Varnhagen 1970 — *Linow W., Varnhagen H.* (eds.). The Disptisoun bitwen the Bodi and the Soule nebst der ältesten altfranzösischen Bearbeitung des Streites zwischen Leib und Seele. Amsterdam: Rodopi (reprint), 1970.
- Martin 1931 — *Martin J.* Symposium. Die Geschichte eines literarischen Form. Paderhorn, 1931.
- Murphy 1978 — *Murphy J. J.* Rhetoric and Dialectic in the Owl and the Nightingale // *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of the Medieval Rhetoric* / Ed. by J. J. Murphy. Berkeley, 1978. P. 298—320.
- Panofsky 1934 — *Panofsky E.* Galileo as a Critic of the Arts. The Hague: Martus Hijhof, 1934.
- Panofsky 1972 — *Panofsky E.* Renaissance and Renaissances in Western Art. New York; Evanston: Harper and Row (Icon ed.), 1972.
- Selbach 1886 — *Selbach L.* Das Streitgedicht in der altprovenzalische Lyrik und seine Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderer Litteraturen. Marburg: Elwert, 1886.
- Steinschneider 1908 — *Steinschneider M.* Rangstreitlitteratur: Ein Beitrag zur vergleichenden Litteratur- und Kunstgeschichte. Wien, 1908 (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. Bd. 155. Abt. 4).
- Stenbock-Fermor 1976 — *Stenbock-Fermor E.* French Poetry of Middle Ages and Pushkin // *Alexander Pushkin. Symposium*. New York, 1976.

- Tavadia 1956 — *Tavadia J. C.* Die Mittelpersische Sprache und Literatur der Zaratuštrier. Leipzig: Otto Harrassowitz, 1956.
- Uungman 1941 — *Uungman W.* Der Kampf zwischen Sommer und Winter // FP Communications. Helsinki, 1941. № 130.
- Vanstiphout 1984 — *Vanstiphout H. L. J.* On the Sumerian Disputation Between the Hoe and the Plough // *Aula Orientalis*. Vol. 2. Barcelona, 1984. P. 239—251.
- Vanstiphout 1986 — *Vanstiphout H. L. J.* Some Remarks on Cuneiform Escritures // *Scripta, Signa, Vocis. Studies about Scripts, Scriptures, Scribes and Languages in the Near East Presented to J. B. Hosper by his Pupils, Colleages and Friends* / Ed. by B. L. J. Vanstiphout, K. Jongelins, F. Leemhuis. Groningen: Egbert Forsten, 1986.
- Viola 1981 — *Viola C.* Manières personnelles et impersonnelles d'aborder un probleme: Saint Augustin et XII siecle. Contribution a l'histoire de quaestio // *Genres* 1982. P. 11—30.
- Wagner 1962 — *Wagner E.* Die arabische Rangstreitdichtung und ihre Einordnung in die allgemeine Literaturgeschichte. Mainz; Wiesbaden, 1962 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse).
- Walther 1926 — *Walther H.* Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters, Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Literatur des Mittelalters. Bd. 5. Heft 2. München: Beck, 1926.
- Wilke 1989 — *Wilke C.* Die Emar-Version von «Dattelpalme und Tamariske» — ein Rekonstruktionversuch // *Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie*. 1989. Bd. 79. Halb 2. S. 161—190.
- Wippel 1982 — *Wippel J. F.* The Quodlibetal Question as a Distinctive Literary Genre // *Genres* 1982. P. 67—84.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья, впервые напечатанная в «Гыняновских чтениях», излагает содержание докладов, прочитанных на семинарах Института славяноведения и балканистики и Института мировой литературы (в группе, которой руководил Е. М. Мелетинский) на протяжении 1980-х гг. Продолжение этих исследований обсуждалось зимой 1991 г. на отделении сравнительного литературоведения Университета Торонто со слушателями курса по диахроническому сравнению литератур, который я был приглашен прочитать в качестве профессора по кафедре имени Р. Фрая, и на занятии семинара в Дартмутском Колледже 27 сентября 1995 г., когда я был там профессором в Доме Монтгомери. Во всех этих докладах и лекциях я излагал историю жанра прений как иллюстрацию мысли о возможности построить сравнительное литературоведение на основе сравнения текстов разных литератур, между которыми устанавливается историческая преемственность (подобно тому как устанавливаются соответствия между родственными языками в сравнительном языкознании).

За последнее десятилетие особенно много сделано в области сопоставления поэтических сочинений в форме прений об относительном превосходстве двух предметов в различных восточных литературах начиная с древнейших (Reinink, Vanstiphout 1991). Благодаря новым археологическим открытиям удастся сопоставить старовавилонский текст о споре пальмы с гребенщиком или тамариском (*Tamarix*), два ассирийских его варианта и недавно найденный в Эмаре (Мескене, Северная Сирия, XIV—XIII вв. до н. э.) средневавилонский (Denning-Bolle 1992, 107 и след., 5.3.2). В этом последнем расширено мифологическое введение, пред-

варяющее диспут двух «братьев», относительное равенство которых предполагается в начале повествования. Интересна техника диалога, где в последующих репликах одного из спорящих подхватывается и переворачивается то, что только что сказано другим. По культурно-историческим причинам к более поздней эпохе следует отнести аккадскую «серию быка и коня» (EŠ. GAR alpi u sīstī), которые становятся друзьями и, досыта наевшись, устраивают симпозиум на манер платоновского диалога (ср. Denning-Bolle 1992, 110—112, 5.3.3). Для выявления связей между подобными древними текстами и отдельными позднейшими традициями важны такие работы, как Alster 1990; Mueller-Kessler 1995. Исследования последнего времени, использующие открытия египетских коптских гностических текстов в Наг-Хаммади, показали правильность гипотезы Ф. Батюшкова (Батюшков 1890; Vatiouchkoff 1891) о значении этой древнеегипетской и коптской традиции для позднейших европейских, развитой рядом авторов (уже Dudley 1911; Osmond 1990). К средневековым продолжениям этой традиции восходит и «A Dialogue between the Soul and the Body» Марвелла.

На материале ранних английских текстов этого жанра был впервые намечен морфологический подход, состоящий в выделении нескольких признаков, характеризующих только эту традицию (Wells 1907). Средневековым английским стихотворным прениям посвящен ряд новейших работ, см. Conlee 1991, Reed 1991, Goeglein 1995. В исследовании Lim 1995 жанр прений упоминается лишь изредка, но книга дает представление о значении споров преимущественно в восточной части христианского мира этого периода.

Особый интерес представляет трансформация текстов, где над древней архетипической структурой можно вычленить позднейшие новообразования, в частности переход ранних прений в повествовательную или драматическую форму. В прозаическом пересказе басни Федра «Части тела» (Федр, Бабрий 1968; Гаспаров, Подгаецкая 1981, 64) в форме повествования излагается сюжет, который сохранился и в ранних отражениях фольклорных прений между частями тела (Gunkel 1921, 29—30; 1987, 47—49). Вариант этого уподобления использован в Первом послании Коринфянам, 12: 12—27. Оно составляет основу развернутой метафоры, подающейся как рассказ в старинном духе, доступный для массового сознания¹, у Тита Ливия: «Тогда-то было решено отправить к плебейм посрединком Менения Агриппу, человека красноречивого и плебейм угодного, поскольку он и сам был родом из них. И, допущенный в лагерь, он рассказал по-старинному безыскусно вот что. В те времена, когда не было, как теперь, в человеке все согласовано, но каждый член говорил и решал, как ему вздумается, возмутились другие члены, что все их старания и усилия идут на потребу желудку; а желудок, спокойно сидя в середине, не делает ничего и лишь наслаждается тем, что получает от других. Сговорились тогда члены, чтобы ни рука не подносила пищи ко рту, ни зубы его не разжевывали. Так, разгневавшись, хотели они смирить желудок голодом, но и сами все, и все тело вконец исчахли. Тут-то открылось, что и желудок не нерадив, что не только он кормится, но и кормит, потому что от съеденной пищи возникает кровь, которой сильны мы и живы, а желудок равномерно по жилам отдает ее всем частям тела. Так, сравнением уподобив мятежу частей тела возмущение плебеев против сенаторов, изменил он настроение людей» (Тит Ливий 1989, 89: Sic placuit igitur oratorem ad plebem mitti, Menenium Agrip-

pam, facundum virum et, quod inde oriundus erat, plebi carum. Is intromissus in castro prisco illo dicendi et horrido modo nihil aliud quam hoc narrasse fertur: tempore quo in homine non, ut nunc, omnia in unum consentientia, sed singulis membris suum cuique consilium, suus sermo fuerit, indignatas reliquas partes sua cura, suo labore ac ministerio ventri omnia quaeri, ventrem in medio quietum nihil aliud quam datis voluptatibus frui; conspirasse inde, ne manus ad os cibum ferrent, nec os acciperet datum, nec dentes quae conficerent. Hac ira dum ventrem fame domare vellent, ipsa una membra totumque corpus ad extremam tabem venisse. Inde apparuisse ventris quoque haud segne ministerium esse, nec magis ali quam alere eum reddendem in omnis corporis partes hunc, quo vivimus vigemusque, divisum pariter in venas, maturum confecto cibo sanguinem. Comparando hinc, quam intestina corporeis seditio similis esset irae plebis in patres, flexisse mentes hominum, II, 32). У Шекспира в «Кориолане» (действие первое, явление 1, строки 96—155) воспроизведены прения по Титу Ливию, но развернутые в прямую речь двоякого рода: речь желудка Шекспир дает в прямой речи Менения. Он же подытоживает сказанное другими частями тела. Диалог с Первым Гражданином добавляет драматическое начало к традиционному сравнению. Символическое его использование меняет композиционную функцию метафоры:

- Menenius Agrippa.* — There was a time ² when all the body's members
 Rebell'd against the belly; thus accused it: —
 That only like a gulf it did remain
 I'the midst ³ o'the body, idle and inactive,
 Still cupboarding the viand, never bearing
 Like labour ⁴ with the rest; where th'other instruments
 Did see and hear, devise, instruct, walk, feel,
 And, mutually participate, did minister ⁵
 Unto the appetite and affection common
 Of the whole body ⁶. The belly answer'd, —
First Citizen. Well, sir, what answer made the belly?
Menenius. Sir, I shall tell you. — With a kind of smile,
 Which ne'er came from the lungs, not even thus —
 For, look you, I may make the belly smile
 As well as speak — it tauntingly replied
 To the discontented members, the mutinous parts ⁷
 That envied his receipt; even so most fitly
 As you malign our senators ⁸ for that
 They are not such as you.
First Citizen. Your belly's answer? What!
 The kingly-crowned head, the vigilant eye,
 The counsellor heart, the arm our soldier,
 Our steed the leg, the tongue our trumpeter,
 With other muniments and petty helps
 In this our fabric, if that they —
Menenius. What then? —
First Citizen. 'Fore me, this fellow speaks! — what then? what then?
 Should by the cormorant belly be restrain'd,
 Who is the sink o'the body, —
Menenius. Well, what then?

- First Citizen.* The former agents, if they did complain,
What could the belly answer?
- Menenius.* I will tell you;
If you'll bestow a small (of what you have little)
Patience awhile, you'st hear the belly's answer.
- First Citizen.* Y'are long about it.
- Menenius.* Note me this, good friend;
Your most grave belly was deliberate,
Not rash like his accusers, and thus answer'd:
«True is it, my incorporate friends», quoth he,
«That I receive this general food at first,
Which you do live upon; and fit it is,
Because I am the store-house and the shop
Of the whole body⁹; but, if you do remember,
I send it through the rivers of your blood,
Even to the court, the heart, — to the seat o'the brain;
And, through the cranks and offices of man,
The strongest nerves and small inferior veins
From me receive that natural competency
Whereby they live: and through that all at once,
You, my good friends», — this says the belly, mark me, —
- First Citizen.* Ay, sir, well, well.
- Menenius.* «Though all at once can not
See what I do deliver out to each,
Yet I can make my audit up, that all
From me do back receive the flour of all,
And leave me but the bran.»

Благодаря искусному использованию метафоры оба говорящих имеют в виду ее конкретное применение к ситуации, в которой они находятся.

Другие случаи, пограничные по отношению к жанрам басни и прений, рассмотрены в публикуемых в одном из следующих томов работах о птичьем мифологическом эпосе.

Особый тип диалогов на том свете, представленный в цветаевских стихах о Маяковском и Есенине, перекликается с ранними античными (начиная с Луккиана) и средневековыми образцами и сходен по жанру, например, с диалогом Ричардсона и Филдинга, сочиненным Трейллом.

С отмеченными выше арабскими диспутами в жанре накаид и сходными с ними провансальскими тенционами, которые представляли собой словесные турниры поэтов, можно сравнить и староацтекский диалог о «Розе (и) Песне» (нахуатль *cochitl cuicatl*, парное сочетание, обозначавшее «искусство поэзии, стихотворную образность»). В этом тексте, сохранившемся в составе «*Cantares mexicanos*» (рукопись XVI в. н. э.), приводятся стихотворные тексты нескольких поэтов, приглашенных для участия в турнире поэтом и правителем Текаеуатцином (вторая половина XV в. — начало XVI в. н. э.) в его дворец в Уэшотцинко. В своем поэтическом введении хозяин замка начинает с перформативного объявления:

nitlahtohuani, ni Tecayehuatsin, huiya
chalchiuhti zan quetzalitztin,
у niquicenquixtia in tepuilhuan, аya.

Я созвал этот диспут (устроил турнир) здесь в Уэшотцинко,
Я, правитель Текаеуатцин,
Свел вместе князей...

Он предлагает для турнира тему: «Цветы и Песня (т. е. искусство поэзии) — не единственная ли это истина на земле?» (ach canon azo tle nel in tlalticpac, Leon Portilla 1992, 211—212). В своем вступлении он особо выделяет поэтическое искусство своего друга поэта Айокуана Куэцпалцина как говорящее о его прямой связи с божеством — Дарителем Жизни (ср. о загадочном характере культа этого божества при последних ацтекских правителях: Баглай 1997, 130). Тот отвечает ему сходной похвалой. Он развивает тему стихов, приходящих с небес и представляющих собой единственное, что останется от нас на земле. Он особо отмечает стихи хозяина дворца и предлагает другим «наслаждаться» ими (*xonahuiacan* 'наслаждайтесь', глагол повторяется в форме *tonahuiacan* 'давайте насладимся' в обращении к другим в последней части его стихотворной речи, Leon Portilla 1992, 219—221). Манеру комплиментарного подхватывания слов предшествующего участника турнира продолжает выступающий на нем — Акуиаухтцин из Айапанко, автор знаменитого эротического стихотворения. Он начинает с того, как слушал стихи Айокуана:

Nonconcacon cuicatl,
poconcaqui
in tlapitza, aya.
Xochimecatl Ayocanteutctli,
ya ohuaya, ohuaya, aya ohna.

zan mitznanquili,
o mitznanquili,
xochincalaitec,
In Aquiauhtzin, in tlacateuctli Ayapancatl (там же, 280—281).

Издалека я услышал я песнь,
Я прислушался к ней,
Царственный Айокуан
Играет на флейте, украшен цветочной гирляндой.

Теперь он тебе отвечает,
Теперь откликается он
Из глубины, где цветы,
Акуиаухтцин, Айапанко владыка.

Пессимистическую ноту в диспут, уходящий все дальше от обмена любезностями, вносит поэт Куаухтенкоцтли, говорящий о всеобъемлющем страдании. С ним спорят поэт Мотенеуатцин и хозяин дворца во втором своем стихотворном выступлении. Он призывает послушать другого участника — князя Моненкауцина. После того берет слово седьмой участник диспута — поэт князь Шайакамач из Тисатлана. Ему принадлежат два стихотворения, включенные в текст турнира. Вторая его песня посвящена друзьям поэта. О поэтической дружбе говорит в заключение и устроитель турнира в последнем своем стихотворении. Сочетание стереотипов изысканной образности с феодальной обстановкой разительно напоминает средневековые турниры европейских и ближневосточных поэтов.

Хотя нельзя быть совершенно уверенным, что в тексте, записанном уже во время прихода испанских завоевателей, не сказалась принесенная ими традиция, тем не менее в той мере, в какой о более древней мексиканской поэзии можно судить по этим позднейшим записям, она обнаруживает много черт, сходных с литературами Старого Света. Более подробное изучение этих отчасти типологических (но, возможно, и говорящих о более ранних контактах) параллелей может составить одну из глав будущего более широкого сравнительного изучения литератур. В новейшей авангардной поэзии обнаруживаются диалоги предметов, сходные с жанром прений: таков разговор (Кирилла) Сабли с Мышеловкой у Хармса, сопоставленный М. Мейлахом и с такими его стихотворениями, как «Вода и Хню» (Хармс 1999, 593, 595); любопытно возможное типологическое сближение с Саблей как одним из участников диспута в названном выше стихотворении Йейтса (Сабля выступает и в трактате Хармса).

Примечания

¹ Эта метафора считается общим местом в античной литературе, поскольку она есть у Цицерона, Ксенофонта и др. (см., напр., Greenough 1891, 209, fn. 8—9).

² Ср. у Тита Ливия: *tempore quo...* Из сопоставления двух текстов можно вывести заключение, что автор пьесы читал латинский подлинник римского историка, см. также ниже, примеч. 3—9. Представляется, что, если бы эта гипотеза подтвердилась, она бы представила интерес для шекспировского вопроса в целом.

³ У Тита Ливия: *in medio...*

⁴ У Тита Ливия несколько выше по отношению к частям тела: *suo labore*. Складывается впечатление, что в этом месте пьесы автор подбирал английские слова, не только по значению, но и по звучанию (и происхождению: здесь из старофранцузского слова *labour*, восходящего к латинскому *labor*) напоминающие ключевые слова латинского оригинала Тита Ливия, который в подобных местах целиком перелагается, а частями — где это возможно — транслитерируется.

⁵ Английский глагол *to minister* (старофранцузское *ministrer*) выступает в функции, близкой к роли существительного *ministerium* 'служба', дважды встречающегося в приведенном латинском отрывке.

⁶ К значению ср. *totum... corpus* у Тита Ливия.

⁷ Ср. у Тита Ливия *indignatas partes*, где второе слово и по звучанию и происхождению связано с его соответствием в тексте пьесы.

⁸ У Тита Ливия *patres*. В отличие от Тита Ливия, заканчивающего свое краткое изложение сравнения этой расшифровкой его применения в данном контексте, Шекспир, разворачивающий на этой основе целый достаточно длинный диалог, вставляет расшифровку уже в эту реплику и дальше в диалоге имеет в виду оба значения — прямое и переносное.

⁹ Ср. выше, примеч. 6; в этом месте у Тита Ливия *omnis corporis*.

Литература к постскрипуму

Баглай 1997 — Баглай В. Е. Ацтеки: История, экономика, социально-политический строй. М.: Восточ. лит., 1997.

- Батюшков 1890 — *Батюшков Ф.* Традиции прений души и тела // Журнал Министерства народного просвещения. 1890. Ноябрь.
- Гаспаров, Подгаецкая 1981 — Классическая басня / Ред. Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю. М.: Московский рабочий, 1981.
- Тит Ливий 1989 — *Тит Ливий.* История Рима от основания города. М.: Наука, 1989.
- Федр, Бабрий 1968 — *Федр, Бабрий.* Басни. М.: Наука, 1968.
- Хармс 1999 — *Хармс Д.* Дней катыбр: Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения / Сост., вступит. ст. и примеч. М. Мейлаха. М.: Кайенна: «Гилея», 1999.
- Alster 1990 — *Alster F. B.* Sumerian Literary Dialogues and Debates and their Place in Ancient Near Eastern Literature // *Living Waters: Scandinavian Orientalistic Studies presented to Prof. Dr. Frede Lokkegaard* / Ed. E. Keck, S. Soendergaard, E. Wulff. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1990.
- Batiouchkoff 1891 — *Batiouchkoff Th.* Le débat de l'Ame et du Corps // *Romania*. 20. 1891. P. 1—55; 513—578.
- Conlee 1991 — *Conlee J. M.* Middle English Debate Poetry: a Critical Anthology // *East Lansing (Mich.): Colleagues Press*, 1991.
- Denning-Bolle 1992 — *Denning-Bolle S.* Wisdom in Akkadian Literature. Expression, Instruction, Dialogue. (Mededelingen en verhandelingen van het Vooraziatisch-egyptisch genootschap Ex Oriente Lux, 28). Leiden: Ex Oriente Lux, 1992.
- Dudley 1911 — *Dudley L.* The Egyptian Element in the Legend of the Body and the Soul. Baltimore, 1911. (Bryn Mawr Monographs).
- Goeglein 1995 — *Goeglein T. A.* The Problem of Monsters and Universals in the «Owl and Nightingale» and John Salisbury's Metalogicon // *Journal of English and Germanic Philology*. 1995. Vol. 94. № 2. P. 190—206.
- Greenough 1891 — *Livy* / Ed. Greenough J. B. Books 1—2. Boston: Ginn and Co, 1891.
- Gunkel 1921 — *Gunkel H.* Das Märchen in alten Testament. Tübingen: J. C. Mohr, 1921.
- Gunkel 1987 — *Gunkel H.* The Folktale in the Old Testament. Sheffield: The Almond Press, 1987.
- Leon Portilla 1992 — *Leon Portilla M.* Fifteen Poets of the Aztec World. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.
- Lim 1995 — *Lim H. R.* Public Disputation, Power and Social Order in Late Antiquity. Berkley: University of California Press, 1995.
- Mueller-Kessler 1995 — *Mueller-Kessler C.* Aramaic and Syriac Dispute-Poems and their Connections // *Studia Aramaica: New Sources and New Approaches. Papers Delivered at the London Conference* / Ed. M. Geller, J. C. Greenfield, M. P. Weizman. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Osmond 1990 — *Osmond R.* Mutual Accusation. Seventeenth-Century Body and Soul Dialogues in their Literary and Theological Context. Toronto: Toronto University Press, 1990.
- Reed 1991 — *Reed I. T. L. Jr.* Middle English Debate Poetry and the Aesthetics of Irresolution. Columbia: University of Missouri Press, 1991.
- Reinink, Vanstiphout 1991 — Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Medieval Near East: Forms and Types of Literary Debates in Semitic and related Literatures / Ed. Reinink G. J., Vanstiphout H. L. Leuven: Department Orientalistiek, 1991 (*Orientalia Lovaniensia analecta*; 40).
- Wells 1907 — *The Owl and Nightingale* / Ed. Wells J. E. Boston; London: D. C. Heath and Co, 1907.

СТРУКТУРА ИНДОЕВРОПЕЙСКИХ ЗАГАДОК-КЕННИНГОВ И ИХ РОЛЬ В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Благодаря более чем полутора столетним разысканиям в области восстановления индоевропейского поэтического языка начинает проясняться и роль в нем загадок. Они оказываются наименьшими речениями, которые использовались позднее в свернутом виде в составе кеннингов. В настоящем сообщении этот тип индоевропейских речевых единиц изучается на классическом примере загадки Эдипа и некоторых других аналогичных текстов, отраженных, в частности, у Гомера и Гесиода. В духе новейших представлений индоевропейской диалектологии материал для сравнения с греческим находится в традициях, предположительно возводимых к греческо-праарийскому (греко-индоирано-армянскому) единству. Но далее предполагаются и связи на более древнем (общиндоевропейском) уровне.

1.

Загадке Эдипа одновременно посчастливилось и не повезло в науке нашего века. Структурный целостный подход предполагает понимание части текста на основании сопоставления со всем текстом (в данном случае всем мифом, который является фоном загадки и проясняет условия ее функционирования). Но именно подход к мифу, ставший наиболее распространенным в нашем веке, не всегда прояснял его связь с загадкой Эдипа.

С одной стороны, в работах Фрейда и его последователей, а также Юнга (ср. Аверинцев 1972), были предположены далеко идущие универсальные свойства мифа об Эдипе. Основатель психоанализа полагал, что лежащий в основе этого мифа комплекс носит общечеловеческий характер. Из критических замечаний, давно уже высказанных по этому поводу, более всего заслуживают внимания возражения А. М. Хокарта. Этот блестящий этнолог, по праву недавно признанный одним из предвестников нынешнего преобразования гуманитарных наук по образу и подобию лингвистики (Леви-Стросс 1985; Иванов 1968; 1985a; Ivanov 1974; Lévi-Strauss 1984, 263; Ginzburg 1990, 290), ставил в упрек психоаналитикам то, что они занялись универсальными свойствами мифа, не выяснив предварительно этнологических условий его функционирования (Hocart 1972).

Главным образом можно усомниться в повсеместности того конфликта между отцом и сыном, который согласно психоаналитической интерпретации комплекса Эдипа лежит в его основе. Хокарт в качестве альтернативы приводил отношения между дядей по матери (братом матери) и его племянником. В тех обществах, для которых характерен институт авункулата, можно было бы ждать, что конфликт будет иметь место между племянником по материнской линии и его дядей, а не между отцом и сыном. В древних индоевропейских традициях, преимущественно рассматриваемых в настоящем сообщении, пример такого конфликта представлен в одном из самых ранних хеттских текстов — завещании Хаттусилиса I. Царь отстраняет от наследования своего племянника по материнской линии (сына своей сестры) и издает указ, по которому никто впредь не должен назначать наследником племянника — сына сестры (Иванов 1957—1958). Сравнительно-историческое индоевропейское языкознание подтверждает гипотезу Хокарта о такой дуально-эзогамной структуре, при которой для индоевропейского периода вероятен авункулат (Гамкрелидзе, Иванов 1984). Соответственно и представленные в фольклоре многих народов, говорящих на индоевропейских языках (в том числе славянских), сюжеты, основанные на бое отца с сыном, вслед за Веселовским можно рассматривать как пережиток времени, когда отец и сын входили в разные экзогамные части (половины) племени (Веселовский 1940, 546; 1989; Жирмунский 1979, 29). С этими архаическими мотивами связан и мотив убийства и поедания собственных детей — «пир Атрея» (Жирмунский 1979, 375—396), где возможны различные типы конфликтов между родственниками, входящими в отличные друг от друга (и в известных случаях враждующие между собой) племенные группы. Таким образом, вырисовываются контуры более емкой теории, в которой психоаналитическое рассмотрение комплекса Эдипа соединилось бы с историческим изучением этнологических характеристик соответствующих обществ. Однако при подходе, ограничивающемся прежде всего рассмотрением мифа о кровосмешении, едва ли связь с загадкой может пойти дальше предположения Леви-Стросса, давшего, вероятно, наиболее интересный пример постпсихоаналитического структурного этнологического разбора мифа (Леви-Стросс 1985). По Леви-Строссу, загадка соединяет два несоединимых предмета так же, как кровосмешение соединяет двух несоединимых людей. Анатолий Либерман, подвергший разбор Эдипова мифа у Леви-Стросса придиричивой критике, замечает по этому поводу, что если Леви-Стросс и прав, то это — скорее правда поэта, а не ученого (Liberman 1984, XLI, ср. там же критическую литературу об этом анализе Леви-Стросса). Однако поэтическое прозрение по отношению к загадке может оказаться уместным.

С другой стороны, новейшие и в высокой степени новаторские исследования мифа об Эдипе, его загадки и трагедии Софокла, на этой древней традиции основанной (Топоров 1977), продолжают линию трудов, начатых больше 60 лет назад, но тогда оставленных без должного внимания. Первым из них была статья С. Я. Лурье, напечатанная по-немецки в итальянском сборнике (Lucia 1927) и недостаточно оцененная не только на родине ученого, где признание в должной мере до сих пор к нему еще не пришло, но и в других центрах научной мысли. Как недавно заметил Карло Гинзбург, «хотя статью Лурье часто упоминают, она имела очень ограниченное влияние» (Ginzburg 1990, 269; Edmunds 1981, 22—23).

Одной из причин этого могло послужить то, что Лурье, намного опередив свое время, решительно отказался от привлечения данных психоанализа, этнологии и истории религии, желая выйти из того порочного круга, о котором недавно вновь заговорил по тому же поводу Вернан (Vernant, Vidal-Naquet 1972). В этом смысле работа Лурье шла в направлении, казалось бы, противоположном предыдущим опытам истолкования мифа и загадки Эдипа. Уклоняясь от психоаналитических разборов, грешивших, как и этнологические и историко-религиозные интерпретации, излишним универсализмом, С. Я. Лурье стремился к собственно мифологическому подходу. Этим он и проложил путь к такому лишь теперь намечающемуся объединению разных наук, когда каждая из них остается независимой, но именно поэтому может внести свой вклад в будущий синтез.

Современного исследователя в этой работе, написанной три четверти века назад, но полностью сохраняющей характер пионерской, подкупают черты той эпохи — времени бури и натиска российского феноменологического формализма, сказавшегося и в строгом ограничении рассматриваемого материала, и в методах формальной записи, его представляющего. Для С. Я. Лурье (как и для В. Я. Проппа в его труде о морфологии волшебной сказки, вышедшем почти в то же время, ср. о сравнении двух петербургских ученых с этой точки зрения Ginzburg 1990, 269) главной задачей было восстановление «праформы» мифа об Эдипе (в духе гетевской морфологии с ее идеей *Urform*, ср. Иванов, Топоров 1975). Для этого привлекались сходные черты других аналогичных мифов — как греческих, так и ареалов, соседних с греческим и простирающихся на юг до Мадагаскара и на восток до Океании (Luria 1927, 292; Lessa 1961, 49—51, 172—214; Mitchell 1968; Edmunds, Dundes 1981; Ginzburg 1990, 229, 270).

С точки зрения Лурье, в недавнее время принятой и развитой Гинзбургом, для изучения мифа об Эдипе существенно наличие нескольких параллельных версий, где герой умышленно или неумышленно убивает либо своего отца (как Эдип), либо дядю (в том числе дядю по матери, как Телеф: хотя Лурье в этой работе не сопоставляет своих выводов с этнологическими, такая возможность открывается, потому что в подобных греческих мифах можно было бы искать символический аналог отношений авункулата), либо деда, либо, наконец, будущего тестя. К числу общих структурных признаков всей группы мифов принадлежит деформация конечности — ноги или обуви героя, как это теперь детально показал в своем исследовании, развивающем идеи Лурье и Проппа, Гинзбург (Ginzburg 1990, 228—231 и след.): неожиданным образом оказываются друг с другом связаны миф Эдипа и другой широко распространенный сюжет — Золушки. Эта сторона современных исследований мифа об Эдипе приводит вплотную к Эдиповой загадке.

Хотя загадки типа разбираемой ниже Эдиповой (чаще всего в форме загадки о животном: «Какое животное ходит на четырех ногах утром, на двух в полдень, на трех вечером?», но ср. ниже об особом типе животного в индоевропейском прототипе загадки) очень широко распространены в Старом Свете (Aarne 1919, 1 и след.) и отчасти в Новом (Lévi-Strauss 1984, 129 и след.), особенно существенной становится эта загадка по отношению к Эдипу, который свое имя (*Oidi-pous*) получил от распухших ног (Hoefler 1965, 740—743; Vernant, Vidal-Naquet 1972; Maxwell-Stuart 1975) и в старости не мог не опираться на палку (ср. Edmunds 1981, 18—19). Тема ног (в аспекте гротескного тела) соединяет имя Эдипа, его биогра-

фию и загадку Эдипа. В том же смысле оказывается возможным и сближение с предсказателем и целителем из Фессалии Мелампом — «черноногим» (Kretschmer 1923; Ginzburg 1990, 227, 268; там же литература о Мелампе и других мифологических персонажах, со структурно-типологической точки зрения сопоставимых с Эдипом, в частности по признаку деформации конечности или обуви). Как показал в своем исследовании, завершающем целый цикл работ об Эдипе, начатых еще Компаретти (Comparetti 1867) и продолженных Лурье и Проппом, Карло Гинзбург, три признака оказываются объединенными в мифах типа Эдипова: деформация ноги и хромота (в том же плане любопытны мысли Фрейденберг 1990, 75—76, о хромоте Гефеста как черте хтонической и объединяющей его типологически с чертом), конфликт с главным родственником типа отца и особенности детства героя. Развивая мысли, намеченные Проппом (ср. Пропп 1946), Гинзбург предполагает след инициационных обрядов в мифе, который явственно соотносится с представлениями о загробном мире.

Входящий в тот же набор основных признаков праформы мифа, что и отцеубийство и поврежденные ноги, рассказ о необычном детстве героя был использован для его сравнения с Саргоном I Аккадским (ок. XXIII в. до н. э.). Наиболее смелую попытку этого рода предпринял В. К. Шилейко в статье о тексте предсказания о Саргоне Аккадском и его отголосках у римских поэтов (Šileiko 1929; мне посчастливилось также найти наброски русского текста статьи в архиве Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, фонд V, коллекция 20). Шилейко использовал сравнение древнемесопотамских и древнемалоазиатских (из Богазкёя) текстов гадания по печени (гепатоскопии) с продолжающими их (через предполагаемое греческое или этрусское посредничество) римскими поэтическими текстами. Целью Шилейко было воссоздание «пратекста» («Urtex») мифа о царе Саргоне (Шаррумкине), в чем нельзя не видеть разительного сходства с подходом, выраженным в напечатанных в те же годы работах Лурье и Проппа, где сказался тот же дух времени. В статье Шилейко, в частности, говорится: «Шаррумкин был втайне рожден своей матерью. Не зная тайны своего происхождения, он был взращен пастухами среди скота и позднее приведен в дом Ур-Забобы в Киш. Его восхождение на престол было сопряжено с невольным преступлением. На протяжении долгого времени потом его страна была наказана чумой и засухой. Чтобы узнать причину этих бед, Шаррумкин приступает к гаданию на печени, и оно открывает ему его вину. О грехе, который совершил Шаррумкин, повествует летопись...: “Из-за греха, который совершил Шаррумкин, разгневался великий повелитель Мардук и голодом заставил его подданных с востока до запада восстать на него, и определил ему не быть погребенным”.

Вокруг этого предания соткан в высшей степени своеобразный гепатоскопический эпос, от которого дошло много версий с разным выбором эпизодов» (в этом переводе с немецкого печатного текста статьи я использовал некоторые части найденных мной в архиве русских черновиков). Шилейко полагал, что предания о Саргоне потом «были переняты в Эдипово предание», но для него оставалась неясной дата этого перенятия. Согласно Шилейко месопотамское гадание по печени, связанное с Саргоном Аккадским, позднее в не дошедшем до нас греческом эпическом звене было перенесено на Эдипа, обстоятельства детства которого внешне сходны с детством Саргона. Противоборство сыновей Эдипа —

Этеокла и Полиника — и «Семеро против Фив» предсказываются гадателем по печени у римских поэтов так, что предложенное Шилейко сравнение с месопотамским текстом гаданий кажется возможным. Текст Лукана почти буквально совпадает с вавилонским, хотя нумерологические сходства могут оказаться чисто типологическими. Особенно занимательны предположения об отражении того же эпоса в позднейших сочинениях о потомках Эдипа, отчасти согласующиеся и с выводами Фрейденберг (Фрейденберг 1978, ср. Иванов 1988).

Следующим ученым, в духе той же формалистической традиции сопоставившим рассказы о детстве Эдипа и Саргона, был Пропп, в статье которого обнаруживаются и ссылки на работу Лурье (в частности, на наблюдение Лурье об исполнении предсказаний в мифе). Пропп отмечает, что Саргона и Эдипа объединяют не только предания о начале их жизни, но и значимость стихии воды: «На воду спускаются будущие вожди своих народов... так начинает свой путь и... Саргон I, так на путь вождя, царя и полубога вступает ввергнутый в воду Эдип... Особенно интересен для нас царь Саргон. В клинописной надписи он перечисляет все свои подвиги, все сооружения и походы, но начинает историю своего царствования с того, как мать положила его в корзину из камыша, обложила ее глиной и спустила ее на реку. Это — такое же доказательство его величия, как и его сооружения и походы. Это доказывает подлинность и сакральную правомочность его царской власти» (Пропп 1976, 274). Уже после смерти Проппа были найдены такие древневосточные тексты, как миф о сыновьях царицы Каниша (Иванов 1977), подтверждающий верность мысли о том, что пребывание в корзине или в горшке, опущенном в воду, может быть переосмыслено как примета будущего правителя, миф о котором связан с кровосмешением. В этом плане стоит снова обратиться к мифу о Телефе (самое имя которого наводит на предположение об отражении древней малоазиатской традиции). Рассказ о его детстве напоминает миф об Эдипе: когда мать Телефа родила сына, опасного для своего отца, его сперва спрятали в храме, а потом бросили в море в скорлупе или ящике (см. об этом мотиве Cosquin 1908, Holley 1949).

Помимо культурно-исторических и собственно мифологических этюдов об Эдипе, представленных в трудах С. Я. Лурье, В. Я. Проппа, В. К. Шилейко, К. Леви-Стросса, Ж. П. Вернана, В. Н. Топорова, К. Гинзбурга, в последние десятилетия продолжалось в известной мере ставшее традиционным для сравнительно-исторического языкознания восстановление индоевропейских основ загадки, которую Сфинга (Сфинкс) загадывает Эдипу. В настоящее время оказывается возможным начать совмещение результатов этих разных направлений исследования. По меньшей мере в двух отношениях выводы лингвистов и историков культуры оказываются сопоставимыми. Это касается, во-первых, «ноги» как доминанты — основного образа «гротескного тела» (в смысле Бахтина), проходящего через весь текст загадки и мифа, во-вторых — нумерологии, отраженной в последовательности чисел (1-2-3-4 с чтением в обратном порядке от больших четных чисел к нечетным 4-2-3-1).

Загадка Эдипа основана на обыгрывании индоевропейского противопоставления «двуногих» (**dwi-pod-*) — людей и «четвероногих» (**k^wetur-pod-*) — домашних животных. Эти два метонимических обозначения в индоиранской и италийской традициях встречаются вместе как названия основного «движимого имущества», в хеттской клинописи передаваемого соответственно шумерограммами

(или логограммами), ср. Watkins 1979; 1988; 1989: вед. *dvipāde cātuspāde ca* (сочетание встречается в «Ригведе» более 20 раз) = умбр. *dupursus peturpursus* 'двунogie и четверногие', «люди и домашние животные (скот)» (ср. лат. *bi-pēs, quadru-pēs*). Отождествление этих древнеиндийского и итальянского сочетаний было осуществлено еще в прошлом веке (ср. Weber 1873; Schmitt 1968, 4), но потребовалась проницательность Шульце для того, чтобы сделать следующий нетривиальный вывод — увидеть в загадке Сфинкса «не нашу дичь, не домыслы в тупик поставленного грека» (из раннего стихотворения Пастернака «Тема» в цикле «Темы и вариации»). Шульце, а следом за ним Порциг поняли, что «перед нами загадка о беременной женщине, которая широко распространена во множестве вариантов, в большинстве случаев в виде загадки о беременном животном или загадки о всаднике и лошади или же в виде соединения двух последних» (Porzig 1953, 238; Schultze 1933, 640 и след.). В качестве германских примеров первого типа приводится загадка о домашнем животном с восемью ногами, переходящем через мост (*Kömmt e stöck veih över de brügg, heft acht fet, op ver geit er = беременная корова*). В качестве германских примеров второго типа цитируется загадка о всаднике: *Wat het söss been un geit doch man up vier?* (Schultze 1933, 643; Porzig 1953, 238). В психоаналитическом и эйдологическом планах оба типа легко соединяются благодаря сексуальной интерпретации второго из них. В древнейшем индоевропейском прототипе загадки (ср. Porzig 1953; Schmitt 1967) предполагается в качестве основной строка типа греческой исходной: *ἔστι δίπουν ἐπὶ γῆς καὶ τετράπουν οὐ μία φωνή* 'есть на земле двуногое и четверногое, у которого (только) один голос...' (Porzig 1953, 238). Ее истолкование предполагает, что две ноги находятся на земле, а две другие земли не касаются. Следовательно, этот дифференциальный признак числа ног мог быть отнесен не только к младенцу, который не может ходить и ползает на всех четырех конечностях (как в более распространенных позднейших истолкованиях загадки Эдипа), но и к беременной женщине, внутри которой (во чреве) находится существо с двумя ногами. Основная схема индоевропейской загадки, в которой обычное число ног (2 для взрослого человека) противоположно вдвое большему числу ног (2n), объединяет реконструируемый Шульце и Порцигом индоевропейский прототип загадки Эдипа и сходную древнеримскую загадку, согласно Овидию («Fasti», IV, 671—672) загаданную царю Нуме. В загадке царя Нумы описывается жертвоприношение восьминогой стельной коровы (*forda boue*) с эмбрионом внутри нее (*fordicidia*). Как показал Дюмезиль, не связывавший разбивавшихся им фактов с загадкой Эдипа, этот архаический римский обряд тождествен древнеиндийскому обряду приношения в жертву коровы — «восьминогой» (*Aṣṭā-pad-ī = *oktopod-iH*, формально основа совпадает с названием осьминога в греческом, но в этом последнем значении микенское *po-ru-po-de* удостоверяет древность исходного **polHu-pod-* 'многоногий'), Dumézil 1964, там же указаны типологические параллели в африканских ритуалах. По существу римский обряд и его древнеиндийское соответствие дают точное доказательство правильности реконструкции, предложенной Шульце и Порцигом. Представляется, что вся история изучения указанных загадок и формул чрезвычайно поучительна с точки зрения методологии восстановления подобных минимальных текстов. В особенности замечательно то, что предложенное Дюмезилем на основании совпадения римского обряда с

древнеиндийским восстановление общеиндоевропейского обряда принесения в жертву беременной (**okto-pod* 'восьминогой') коровы согласуется с идеей Шульце, возводившего загадку об этой корове к древнейшему обряду жертвоприношения (Schultze 1933, 646; Porzig 1953, 239).

На общеиндоевропейский характер этого обряда указывает также его метафорическое упоминание в выше описанном тексте древнехеттского царя Хаттусилы I. Мать отстраненного наследника — племянника царя по материнской линии сравнивает себя с приносимой в жертву коровой, у которой вырывают чрево (Иванов 1963; 1969; ср. комментированный русский перевод всего «Завещания Хаттусилы I»: Иванов 1980). В свете сказанного можно предположить структурную аналогию загадки Эдипа в контексте мифа и этого древнехеттского текста. В обоих случаях обнаруживается конфликт между царем и его наследником (сыном или племянником по материнской линии), а в символическом плане — противопоставление существа с аномально большим числом ног норме. Значимость противопоставления «двуногий» человек — «четвероногая» корова иллюстрируется также хеттским мифом о корове, родившей двуногого сына богу Солнца (выступающему в антропоморфном виде) и ужаснувшейся аномальности своего ребенка (Иванов 1977; Гамкрелидзе, Иванов 1984, 2, 774). В древнехеттских рассказах из придворной жизни и в других индоевропейских традициях, в том числе римской и древнеиндийской, обычно хорошо сохраняющих архаичные обряды, говорится об использовании провинившихся людей или пленных воинов в роли тягловых животных; воина, впряженного в упряжку, по-гречески называют *ἀνδράποδον* 'человеконогий' (Scharfe 1978), что свидетельствует о живучести признака ноги как социального знака отличия человека от домашних животных.

Поскольку у Овидия загадка Нуме загадывается во сне, ее можно сравнить с тохарским Б (кучанским) текстом толкования снов — сонником (Sieg, Siegling 1953, 314, 513 a, b; 512 b2), где обнаруживаются тохарские формы *wipewam* 'двуногие', *šwerpewa* 'четвероногие' (**štwer-pod-went-*, Winter 1962, 29; 1984; Windkens 1976, 37); они вместе с германскими формами типа др.-англ. *twi-fete* 'двуногий' окончательно удостоверяют древний общеиндоевропейский характер этих сложений (М. Хулд указал и на возможность возведения к индоевропейской основе со значением «четвероногий» албанск. *shtaze*). Что же касается их использования в индоевропейском поэтическом языке, следует иметь в виду возможную метаязыковую поэтическую функцию, отмеченную Уэстом. Индоевропейское название ноги **pod* в нескольких традициях (как до сих пор в английском, в этом смысле исключительно архаичном) использовалось как обозначение единицы измерения длины и одновременно единицы метрической — стопы стиха. Сопоставляя греческую (и германскую) древнюю метрическую терминологию с древнеиндийской, Уэст высказывает догадку, что «*πούς*, возможно, означало целую гликоническую строку, а соответствующее санскритское слово *pada* обозначает стих, четырехстрочная строфа рассматривалась как четверногое животное» (West 1984, 6, 190). Не может ли это значить, что у загадки Эдипа для посвященных в метаязыковое употребление могла быть и отгадка, касающаяся различий между стихотворными формами? В таком случае загадочное упоминание «одного голоса» стало бы более уместным. В этой связи стоит заметить, что по поводу

поэтики Гефестовой хромоты Фрейденберг говорит о хромающем стихотворном размере (Фрейденберг 1990).

Если вероятно прочтение загадки на метаязыковом уровне, то, учитывая связи индоевропейской терминологии поэтики и ремесел или искусств (Schmitt 1967), стоит обратить внимание и на наличие сходных форм в качестве обозначения сосудов с определенным числом ножек и ушей в микенском греческом и позднейших диалектах. Кажется возможным, что языковое совпадение может говорить о воздействии мифопоэтических и нумерологических представлений на древнейшие керамические формы. Иначе говоря, сакральный треножник мог иметь ту же магическую функцию, которую следует приписать обозначению **tri-pod* в прототипе греческой загадки Эдипа. Возможность же интерпретации сосуда с четырьмя ножками как изображающего четвероногое существо согласуется с большим числом примеров таких сосудов, например, в архаическом хеттском искусстве, где их истолкование как скульптурных (трехмерных) изображений животных очевидно. Сравнение именно с микенским кажется важным и в силу семантики других рассматриваемых ниже греческих кеннингов, относящихся к морским животным, столь существенным для микенской Греции (ср. уже Cook 1894a).

Порциг полагал, что функция индоевропейского прототипа загадки Эдипа может быть восстановлена на основании сравнения с ведийскими и древнеиталийскими молитвенными формулами типа ведийской *dvipāc cātuspad asmākaṃ sārvaṃ astv anātūrām* (RV X 97, 20) 'наше двуногое и четвероногое все да будет благополучно'; *ditu... totar Iovinar dupursus peturpursus fato fito* (Iguv. VI b, 10/11) 'да будет дана благая судьба двуногим и четвероногим Игувинской общины'. По Порцигу, отражение в загадке молитвенной формулы связывается с предположенным Шульце (и подтвержденным другими приведенными фактами) обрядом жертвоприношения.

При несомненной удаче объяснения четных чисел ($8 = 4 \times 2$, $2 \times 4 = 2 \times 2 \times 2$) в упомянутых лингвистических работах значительно менее прояснены нечетные числа и их функции. На основании выводов трудов по сравнительной мифологии признак «одноногий», хотя он и отсутствует в загадке, можно было бы включить в гипотетический прототекст мифа: хромота царя совместима с его символической одноногостью (ср. книгу Гинзбурга и многочисленные данные о символе одноногого царя как знака плодородия в восточноазиатских традициях). Но индоевропейской праформы в ясном виде нет. В качестве архаического синонима употребляется отличное от греческого древнеиндийское **aika-pad-* = *eka-pad-* — название козла, стоящего у мирового дерева, в «Ригведе». Но даже в древних индоиранских диалектах нет единой формы этого числительного. В греческом тексте загадки Эдипа выступает основа *μία* из формы, служащей для обозначения «одного, единого» кроме греческого в анатолийском, тохарском и италийском, а в общиндоевропейском употреблявшейся, по-видимому, атрибутивно (Sihler 1973). Следовательно, уже по языковым причинам реконструкция затруднена.

Если часть загадки, позднее гласившая *ὅβ μία φωνή* 'у которого (только) один голос' понимать как указание на один язык (Segal 1981), то можно было бы сравнить ее со строками шумерского эпоса об Энмеркаре, где говорится о времени, когда Шумер (Юг) был созвучноязыким (*eme-ḥa-mun*) и весь мир, все люди славили Энлиля одним языком (*eme-as-am*, Kramer 1961, 107; Иванов 1981; 1988).

«Треновость» встречается и в разбираемых ниже кеннингах — загадках Гесиода. Формально прилагательное **tri-pod-* ‘треногий’ может быть восстановлено на основании сравнения с латинским и древнеиндийским. Но его функция остается неясной, несмотря на наличие ряда интересных работ последнего времени о сакральной роли числительного 3 в индоевропейских традициях (Топоров 1977а, 1979, 1982, 1982а с литературой; Елизаренкова, Топоров 1973). Часть этих работ сосредоточена на социальном аспекте трюичных функций и соответствующих им обрядов в духе Дюмезиля (Nagy 1987; 1990а, 369). Но при этом трюичные символы и ритуалы, привлекаемые для прояснения таких форм, как слав. **tri-zna* (Топоров 1979), могут иметь отношение к погребальному культу и загробному миру. Это делало бы возможной связь с той интерпретацией пратекста мифа об Эдипе, которую, следуя Проппу, предлагает Гинзбург. Число «три» в загадке, как и в приводимом ниже сходном тексте Гесиода, символизирует старость, что можно было бы соотнести с тем же кругом значений. Предлагаемое толкование согласуется с символикой треновости в языке трагедии: Эсхил использует образ загадки Эдипа — *τρίποδας μὲν ὁδούς / στείχει* (Ag. 80) ‘он идет треногими путями’ (о старике, ковыляющем на трех ногах) (Waern 1951, 89, 129, 33: хор, состоящий из пожилых людей, «описывает свою участь, намекая насмешливо на поддерживающую каждого из них палку, служащую третьей ногой»); это место сопоставляют с аналогичным образом у Еврипида, Trо., 275 и след. (*τρίτοβαμονος βακτηρον*, Hays 1918, 161; Waern 1951, 119). Об умершей у Софокла в Trach., 874 и след., сказано: *βέβηκε τὴν πανυστάτην ὁδὸν ἀπάσων ἐκ ἀκινήτου ποδός* ‘...прошла по последней дороге всех нешевеливающей ногой’ (Waern 1951, 33, 57, 92, 132). Нельзя ли в этом софокловском словоупотреблении увидеть ключ к роли третьей ноги и хромоты в загадке: речь идет об уходе в загробный мир? Если ходьба — вещь обычная (на чем настаивает Уэрн, считая приведенные кеннинги разговорными), то здесь она осложнена единственностью последнего пути. В языке трагедии соединение названия земли со словосложением, первая часть которого *τρι-* ‘три-’, как в загадке Эдипа, есть у Эсхила в кеннинге: *χθονός τρίμοιρον χλαῖναν λαβεῖν* (Ag. 872) ‘одеть на себя трехскладчатый плащ земли’ = «быть трижды погребенным» (Waern 1951, 89).

Включение хромоты в первоначальный текст мифа делает вероятной значимость нечетных чисел (1 и 3) в словосложениях типа «одноногий», «трехногий», но многие детали еще нужно уточнить. Одноглазость (например, у мифологических существ, упоминаемых в этой связи Гинзбургом, ср. о славянской сказочной Одноглазке Иванов, Топоров 1965) и одноноготь означают отклонение от нормы в сторону недостачи (лишительность, или каритативность, в качестве лингвистической категории противопоставляющаяся посессивности, Иванов и др. 1989, и, как и эта последняя, имеющая корреляты в знаковой системе мифа), тогда как экзотические трехногие персонажи (как герой романа английского писателя Стивена Тимерсона) характеризуются аномальным избытком. Возможно, что аномальные признаки хуже сохранились по сравнению с нормой. В этом смысле реконструкция основного текста загадки Эдипа у Порцига противоречива: он сохранил наименьшее нечетное числительное «один», не включив в текст названия «трех», для восстановления которого есть больше оснований.

В первом предложении, составляющем основу текста, по Порцигу, представляет интерес его грамматическая структура: это именное предложение со связкой

того типа, который выражал общие утверждения и законы (Бенвенист 1974). Такая связка реконструируется для индоевропейского пратекста. Обозначение «на земле» в нем, скорее всего, выражалось не предложной конструкцией, как в греческом, а нулевой формой, которая была переосмыслена как локатив, ср. хэттск. *dagan* с тохарским соответствием.

Наиболее спорным в работе Порцига представляется допущение о позднем включении загадки в миф Эдипа. Это противоречит всему ходу современных исследований и мифа, и загадки. Лингвист замечателен не там, где он посягает на выводы других наук (Порцига ввел в заблуждение Роберт). Поскольку все современное направление исследований мифа об Эдипе, начиная с Лурье и кончая Гинзбургом, удостоверяет значимость доминанты ноги, предположение о позднем включении в миф загадки отпадает. Существенны также наблюдения В. Н. Топорова о вопросно-ответной (диалогической) структуре трагедии Софокла (Топоров 1977, 243—250, ср. Gorun 1977, 201), в этом смысле в самом строении пьесы воспроизводящей архетип загадки (эта черта текста Софокла при всех преобразованиях сохранена и в таких его новых трансформациях, как оратория Стравинского на слова Кокто и фильм Пазолини).

По общему мнению, мотив ноги присутствует и в самом имени Эдипа, объясняемом историей его детства (тогда как имена его сыновей пророчат их будущую вражду, см. Nagy 1986, 130, 262, 319). Следовательно, объединение языкового и метаязыкового кода загадки с мифологическим подсказывается самим материалом. Некоторые дополнительные данные можно извлечь из других греческих текстов, отражающих ту же древнюю мифопоэтическую традицию, в частности из загадок-кеннингов Гесиода.

2.

Первым на значимость для сравнительного литературоведения кеннингов у Гесиода обратил внимание еще Веселовский, и здесь (как и во многих других отношениях) выступающий как предтеча новейших исследований, чьи авторы не знают его трудов. Предлагая общее сравнение «гомерической речи и северного поэтического языка», он замечает: «Разница та, что северная поэзия последовательно разработала то, что в греческой осталось частным явлением» (Веселовский 1989, 70—71); среди примеров он приводит и кеннинг «полип-бескоетный (Гесиод)» (там же, 71), который и послужил исходной точкой описываемых ниже современных работ.

Эти глубокие наблюдения Веселовского долгое время оставались без развития, хотя отдельные замечания о возможности обнаружить кеннинги и в греческой поэзии делались не раз (см. общий обзор в диссертации, целиком посвященной этой теме, решаемой в плане типологического сравнения: Waern 1951, 1—15). Для задачи настоящей очерка наибольший интерес представляет книга В. Шульца (Schultz 1909—1912), где кеннинги в древнегреческом рассматриваются «как одно из важнейших выразительных средств в поэзии загадок» (Schultz 1912, 95). Шульцу, в частности, удалось обнаружить показательные примеры кеннингов в сочинениях пифагорейцев, что весьма любопытно в свете выявления

ранних мифопоэтических истоков их языка и образов. Кеннинги как способ построения загадок изучал на примере языка Эсхила В. Порциг. По его гипотезе, загадка в форме кеннинга (обычно скрывающего страшную действительность) служит испытанием: с ее помощью проверяется, посвящен ли отгадывающий ее в тайный язык. Так истолковывается, в частности, загадка-кеннинг, которую хор Данаид обращает к царю Пеласгу, говоря ему, что они готовы «покрыть эти образы новыми вотивными дощечками» (*νεοῖσ τιναχοῖ βρέττα κοσμήσαι τάδε*, Ais. Nik. 463). Они угрожают ему, что повесятся на статуях богов. Посредством этой загадки Данаиды проверяют, принадлежит ли испытываемый ими царь к числу знающих их особый язык (Porzig 1926, 69—70). Развивая мысль Порцига, Уэрн говорит по этому поводу: «Кеннинг загадывает загадку, а отгадка следует» (Waern 1951, 30, но см. критику гипотезы Порцига там же, 31—32, 70—72). По типологическим соображениям эта теория Порцига кажется весьма вероятной.

В. Краузе в своем известном исследовании древнеисландских и древнеирландских кеннингов также признает кеннинги в греческом принадлежностью языка загадки (Krause 1930, 15). Эта идея была подробно развита (с опорой на некоторые конкретные выводы диссертации Уэрн) в особом разделе «Слова-загадки в форме кеннингов» в книге Трокслера о языке Гесиода. Но Трокслер сосредоточился на названиях животных, представленных в таких кеннингах-загадках (Troxler 1964, 21—28) и давно изучавшихся в связи с проблемой табу (о чем писали не только филологи, Cook 1894, 1894a; Sinclair 1932, 56—57, но и великий биолог: d'Arcey Thompson 1945) и влияния сакрального языка на подобные кеннинги у Гесиода (см. критический разбор литературы: Waern, 1951, 60—78).

Предположение о наличии очень древних индоевропейских истоков техники сочинения загадок-кеннингов у Гесиода недавно было вновь высказано в сравнительно-исторических лингвистических работах. Спустя три четверти века после забытого Веселовского начало новому этапу изучения кеннингов-загадок Гесиода положила работа Уоткинса, посвященная 524-й строке «Трудов и дней» (Watkins 1978). Одновременно с ней появился комментарий к «Трудам и дням» выдающегося английского филолога-классика М. Уэста. В нем некоторые образы того же фрагмента прояснены благодаря сравнению его с другими греческими же текстами. Уэст также обсудил и значение «распухшей ноги» в контексте строки 497, где речь может идти о нищете и голоде. Это сопоставление вскоре привело к появлению двух новых толкований текста Гесиода. Г. Надь отмечает, что тема «распухшей ноги» напоминает об имени Эдипа, который ребенком был брошен (см. выше о двух этих мотивах в загадке Эдипа) (Nagy 1990, 82). По греческому обычаю, о котором напомнил Уэст, бросать могли ребенка, у отца которого ноги распухли от голода (West 1978, 284). В этой связи можно вспомнить использованные Леви-Строссом и Гинзбургом этимологии имен в мифе об Эдипе: имя деда Эдипа Лабдака толкуется как «хромой» (Леви-Стросс 1985; Ginzburg 1990, 227, 268).

Уэст также обратил внимание на то, что зачин ἀλλ' ὅποτε 'но когда бы ни' кеннинга характерен для формул оракулов [проблема связи кеннингов-загадок с формулами оракулов, давно уже сформулированная (Goettling 1831, Guentern 1921), решалась в отрицательном плане ранее в обзоре Уэрн (Waern 1951, 60—70; теперь Delgado 1986)]. Надь связывает это с наличием в первом кеннинге, отно-

сящемся к осьминогу, отличительного способа добывания истины, свойственного индоевропейским текстам оракулов (Nagy 1990, 82).

После этого увлекательного ряда интерпретаций Надя все же делает оговорку, что мы еще далеки от понимания всех подтекстов гесиодовского фрагмента.

Значительно дальше пошла по пути расшифровки этих и других близких к ним или им подобных мест поэмы Гесиода французская специалистка в области сравнительно-исторического языкознания Ф. Бадер, развившая (независимо от Нады и почти одновременно с ним) идеи Уоткинса и Уэста в недавней книге (Bader 1989) и несколько позднее вышедшей статье (Bader 1990). Бадер пользуется более широким пониманием кеннинга, чем Уэрн, что делает часть ее выводов менее четкими.

Бадер предположила, что в тексте Гесиода можно выделить басню (ее определение жанра несколько туманно; может быть, лучше было бы говорить об индоевропейском повествовании), образуемую последовательностью не подряд идущих строк, где ей видится наложение друг на друга нескольких кеннингов. Согласно ее истолкованию в этой части поэмы Гесиода можно выделить три загадки, в которых встречаются характерные для индоевропейского поэтического языка двойные наименования одних и тех же предметов. Эти три загадки относятся соответственно к старику, молодому человеку и девушке. Это три персонажа всего повествования (басни, как ее называет Бадер).

Загадка, относящаяся к юноше, в свою очередь двойная, потому что в ней содержится и кеннинг, описывающий моллюска как осьминога «в звериной басне» (может быть, в духе леви-строссовской терминологии точнее было бы говорить о двух или более кодах, налагающихся друг на друга). Рассмотрим последовательно те строки, где, по Бадер, содержатся эти загадки и кеннинги:

(497) *σὺν πενίῃ λεπτή δὲ παχὺν πόδα χεῖρὶ πιέζει*

(здесь и далее по изданию: Solmsen, Merkelbach, West 1990) [‘Чтобы в злую зиму тебя не осилила Недостача — 496: *μὴ σε κακοῦ χειμῶνος ἐμμηχανίη κατατάρψει*] с Нищетой, чтобы не держал в исхудалой руке распухшую ногу’ (вслед за Уэстом, West 1978, 283; 1988, 52, предполагается наличие олицетворений Недостачи и Нищеты, часто встречающихся рядом в парных комбинациях, к переводу ср. также Wilamowitz-Möllendorf 1928, 101: ‘damit du nicht im Winter im Armut gerätst, aus der du dir nicht helfen kann’; иначе понимает конструкцию Зельшопп: Sellschopp 1934, 95—96; оба толкования — «зимой» как обозначение времени или «зимы» как субъекта действия — уже отмечены Хейзом, Haas 1918, 156). Бадер полагает, что *παχὺν πόδα* в этой строке является кеннингом, относящимся к молодому человеку-холостяку: «Юноша метонимически обозначен своей ногой». Это толкование, во-первых, позволяет еще раз обратиться к загадке Эдипа с ее символикой, во-вторых, подводит естественным образом к психоаналитическому описанию образа ноги как метонимического знака плодородия и священного царя как средоточия плодородия в целом ряде традиций (ср. о японской культуре в широкой антропологической перспективе Yamaguchi 1990). Упоминание руки в древней индоевропейской форме (греч. *χεῖρ* из индоевр. **ghes-r*, хеттск. *kešsar*, тох. А *tsār* с палатализацией начального смычного при возможном исчезновении суффиксального гетероклитического *-r в др.-инд. *has-ta-* из **ghes-r-t-*?) рядом со столь же древним названием ноги **pod-* заставляет вспомнить о структуре древ-

них индоевропейских магических медицинских текстов типа русских заговоров и их эквивалентов в других традициях, в частности хеттской и лувийской, перечисляющих (как и соответствующие кельтские тексты, ср. Гамкрелидзе, Иванов 1984) основные части тела (хеттск. *ḫappeššar* ‘часть тела’, лув. *ḫappešša*, тох. А *aps-a*, ср. Witczak 1989). Для греч. *παχὺν πόδα* может быть предложено индоевропейское исходное сочетание **bhǵh-(e)u-m* **pod-ṛ* (к этимологии первого элемента в греческом см. Иванов 1957—1958). Поскольку речь идет о сочетаниях, усвоенных из индоевропейского мифопоэтического языка, следует иметь в виду отмеченную выше вслед за Уэстом особую металингвистическую значимость этого названия ноги как единицы измерения расстояния и обозначения стихотворной меры, сохраненного в индийской и германских традициях (поэтому слово могло входить и в тайный табуируемый словарь, с чем, в конечном счете, могло быть связано и его исчезновение в таких языках, как славянские).

(524) ...ὅτ ἀνόστειος ὄν πόδα τένδει

(525) ἐν τ' ἀπίρῳ οἴκῳ καὶ ἤθεσι λευγαλέοισιν

У начала фрагмента два возможных понимания: либо ‘когда бескостный грызет свою ногу’ (об осьминоге), либо ‘когда бескостный сворачивает свою ногу’ (о моллюске). Бадер предлагает соединить оба толкования. Привативную форму *ἀνόστειος* ‘бескостный’ (о моллюске, отождествляемом с осьминогом) Бадер рассматривает как загадку, а сочетание *πόδα τένδει* ‘ногу вытягивает’ как кеннинг. Для полутора этих строк в сочетании с теми, которые им предшествуют, предполагается, что отгадкой для них может быть ‘брак, супружество’. Следующая строка менее многозначна, хотя и она относится либо к осьминогу или моллюску, либо к обоим (в соответствии с интерпретацией начала фрагмента): ‘в его доме, лишенном огня, и в его горестных пределах’ (*ἦθος* Гомера обозначает берлогу, нору, место обитания животного, у Гесиода же относится и к жилищам людей, Hays 1918, 84—85, 95, 109; Sinclair 1932, 10).

Как уже говорилось, именно первая часть этого фрагмента и дала основание для начала всего рассматриваемого круга гипотетических истолкований и реконструкций. Лингвистические сравнения показали явно сексуальный характер метафор. Первое слово греческой формулы находит соответствие в др.-инд. *anastha-* ‘бескостный’. Как и родственное др.-греч. *ἀνόστειος*, слово возводится к греческо-индоиранскому кеннингу — поэтическому названию фаллоса **ṛ-Host-* ‘без костей, не имеющий костей’ (ср. семантически сходные славянские речения и загадки). Последнее же слово греческой формулы *τένδει* объясняется сравнением с равнозначным др.-ирл. *teinm* ‘глодающий (кость, добывая костный мозг)’, описывающим магический способ получения знания посредством гадания. На основании этих сопоставлений с другими индоевропейскими традициями можно предположить, что мужской персонаж этого фрагмента по своему знанию противопоставляется женскому. О последнем сказано: *οὐπω ἐργα ἰδυῖα πολυχρύσου Ἀφροδίτης* ‘еще не знающая дел разнозолотой Афродиты’ (521). Последующие ожесточенные возражения М. Хофингера (Hofinger 1981, 131—138; Hofinger, Pinte 1985, 23) против первой из упомянутых работ, принадлежащей перу Уоткинса, едва ли меняют правильность вывода, до Уоткинса и Надя сделанного еще Уэстом (у которого, в свою очередь, были предшественники). Уэст сравнил фрагмент с дру-

гими греческими текстами, предположив, что посредством привативного (кари- тативного) обозначения «бескостный» описывается осьминог. Следовательно, правильность реконструкции всей этой группы кеннингов доказывается их внут- ренней замкнутой связью: осьминог называется тем же индоевропейским сложе- нием **okio-pod-*, которое лежит в основе наименования «восьминогой» коровы, несущей в себе четвероногий плод; вместе с тем осьминог назван тем кеннингом, который в других контекстах относится к фаллосу. Согласно греческим фольк- лорным представлениям, осьминог грызет собственную ногу от голода. По Уэ- сту, Уоткинсу и Надю, весь фрагмент и открывающая его формула близки к тек- стам оракулов. Если, как полагает Хофингер в своем специальном полемическом этюде, направленном против Уоткинса (Hofinger 1981, 131—138), и в своем ге- сиодовском словаре (Hofinger, Pinte 1985, 57), *τένδει* относится к ноге, которую убирает моллюск (что, впрочем, согласуется и с сексуальной символикой, пред- положенной для этого места Уоткинсом и подтверждаемой другими рассматри- ваемыми контекстами), то среди близких эквивалентов можно было бы найти и лат. *tendo* ‘протянуть’ (значение противоположно греческому, но относится к той же семантической сфере), *pro-tendo* ‘предсказать’ (из ‘протянуть вперед’), техни- ческий термин оракулов (о чем писал в другой работе тот же Уоткинс: Watkins 1985, 90). Но наилучшим сравнением, позволяющим восстановить для греческо- арийского поэтического языка фрагмент **η-Host-(ei)-os *tend-(o)-(t)ο* ‘бескостный сворачивается’, представляется сопоставление с вед. *tand-a* (RV 1, 138, 1: *mahitvám asya taváso ná tandate, stotrám asya ná tandate* ‘его, сильного, мощь не убавляется, его хвала не убавляется’, см. о семантике глагола в связи с этой эти- мологией Troxler 1964, 23; Hofinger, Pinte 1985, 57).

К сказанному выше о привативном (кари- тативном) образовании *ἀνόστως* ‘бес- костный’ следует добавить, что явная параллель ему обнаруживается в следу- ющей (525-й) строке в точно таком же (с исторической, а не синхронной точки зрения) привативном образовании *ἀπίρω (οἴκῳ)* ‘в доме без огня’ (о структурной роли бинарного противопоставления, кодируемого в тексте этим словом, ср. Nicolai 1964, 112). Более того, это сходство, проясняемое при реконструкции (со- ответственно **η-Host-* > *ἀν-όστ-εος*, **η-p(elo)H-u-r* > *ἄ-πυρος*), делает возможным и даже необходимым возведение всего фрагмента, включающего эти привативные образования, к такому «пратексту» (диалектному праиндоирано-греческо-армян- скому или же еще более древнему общеиндоевропейскому), в котором отчетли- вее видны лежащие в основе его структуры формальные соотношения. Ранее к точно такому же выводу применительно к комбинации нескольких индоевропей- ских кеннингов подвело изучение другого архаического текста — ранне- древнеармянского гимна Вахагну, возводимого к той же диалектной индоевро- пейской традиции (Иванов 1983). Все сочетание **η-p(elo)Hur-(i) *woik-o-i* можно реконструировать для общеиндоевропейского.

Привативные кеннинги этого типа (Waern 1951, 55; West 1978, 290) можно с большим вероятием признать следом индоевропейского (или диалектного индо- ирано-греческо-армянского) мифопоэтического языка, сказавшегося в той тради- ции, из которой черпал Гесиод. С этой точки зрения особого внимания заслужи- вает употребление в загадках и мифопоэтических текстах привативного кеннинга с внутренней формой «безногий». Для общеиндоевропейского поэтического языка

может быть реконструирован в этом значении привативный кеннинг **n-pod-*, входящий в ряд **dwi-pod-*, **tri-pod-*, **k^wetur-pod-*, **okto-pod-*, восстановленный для прототекста загадки Эдипа (Иванов 1985). Архаическое употребление этого привативного кеннинга обнаруживается при описании расправы с драконом Вритрой в «Ригведе»: *apād ahasṭō... purutrā vṛtro' aśayad vyāstaḥ* 'безногий, безрукий... Вритра лежал разбросанный по разным местам' (RV, 1, 32, 5; Benveniste, Renou 1934; ведийский контекст может служить косвенным доводом в пользу отнесения Гесиодова привативного кеннинга *ἄ-τροίχος* 'безволосый' к змею, а не к львице, ср. Troxler 1964, 24; Hofinger 1975, 94; Waern 1951, 120—121, ср. также о Волосе в связи со славянским соответствием Вритре: Иванов, Топоров 1974). На вопрос, недавно заданный (отчасти в развитии предшествующих работ автора и В. Н. Топорова) К. Уоткинсом — «Как по-индоевропейски убивать дракона?» (Watkins 1987), — один из ответов может быть связан именно с привативными кеннингами: убить — значит заменить все обороты, обозначающие обладание частями тела, на привативные. Ряду индоевропейских обозначений частей тела, использующихся, например, в магических медицинских текстах, соответствует ряд привативных кеннингов типа «бес-кост-ный», «без-ног-ий», «без-рук-ий» (**n-Host-*, **n-pod-*, **n-ghes-r*).

Для исследования древней мифологической роли привативных кеннингов в славянском и индоевропейском значительный интерес представляет недавно обнаруженное древненовгородское (XII в.) имя *Не-видъ* (ср. кроме уже ранее указанных параллелей русск. *невидаль*), вероятно, соотносимое с греческим наименованием Аида — мира мертвых, невидимых и невидящих **n-wid* (Зализняк 1991, 507—508), ср. о категории невидимого и ее связи с миром мертвых, предположенной еще Потембней и Проппом (Пропп 1946; Иванов, Топоров 1974, 126—130). К медицинской (в древности — и магической) терминологии, семантически примыкающей к названию мира мертвых, принадлежит также общеславянское название «задыхания» из **n-dux-* (Иванов и др. 1989). Древние параллели обнаруживаются для названия убогого, богом обиженного, нищего, возводимого к **n-bog* из еще более древнего **n-dei-w-* (*a-šiw-ant* 'нищий' в хеттском, сохраняющем индоевропейское название «бога ясного неба», в праславянском замененное иранским заимствованием, ср. Иванов, Топоров 1974), ср. также **n-Hordk-* (хеттск. *hardu-*), откуда рус. *урод-* и т. п.

В группе западноиндоевропейских (кельто-италийских) диалектов и тохарском архаический общеиндоевропейский способ выражения каритативного (лишительного) значения посредством привативного словосложения (исторически с отрицанием **ne* в нулевой ступени огласовки) был заменен конструкциями со служебным словом типа лат. *sine*. В тохарском Б индоевропейскому ряду **k^wetur-pod-*, **dwipod-*, **n-pod-* отвечают *šwer-pe-*, *wi-pe-*, *snai-pe-*, где первая часть последнего слова представляет собой новообразование (сочетание с превербом-предлогом: тох. Б *snai*, тох. А *sne* 'без', ср. *sne-miyaslune* 'a-vihimša, без причиненного ущерба', *sne-ykorne* 'a-gramada, без небрежности'). Как в приведенном отрывке из ведийского гимна, описывающего поражение Вритры, лишительные обороты этого типа используются в качестве ключевых в пределах одного фрагмента текста: тох. А *sne wawlesu sne psal* 'без наработанного, без шелухи', повторяется в Punyavantajātaka, 2a, 3—5 (Lane 1947, 37). В славянском под вероятным иранским влиянием в той же функции стал использоваться элемент типа русск. *без-, бес-*

(ср. Иванов и др. 1989). С ним образованы загадки об огне и змее, по внутренней форме совпадающие с цитированным ведийским отрывком: *Без рук, без ног, а в гору ползет* (см. Иванов, Топоров 1965, 143; 1974, 100). Соответственно и древняя функция славянских речений типа русск. *язык без костей* может быть той же, что и у равнозначного кеннинга в тексте Гесиода.

(571) Ἄλλ' ὅπότε ἄν φερέοικος ἀπὸ χθονὸς ἄμ φυτὰ βαίνη

‘когда домонос с земли влезает на растения (чтобы убежать от Плейд)’ (Πλειάδας *φευγὼν* 572, Плейды как обозначение жаркого времени: Sinclair 1932, 41—42, 61; Nauss 1918, 139—140; вызвавший интерес ряда современных исследователей «астрономический код» — в терминах Леви-Стросса — этой части поэмы Гесиода может оказаться полезным и для прояснения типологии греческого обозначения Плейд, ср. Puhvel 1991). Бадер видит в сложном слове *φερέ-οικος* загадку с отгадкой «мужское оплодотворение», «зачатие мужчиной». Речь идет об описании моллюска или улитки кеннингом «носящий свой дом» (с собой — имеется в виду раковина): *φερέ-οικος*, буквально ‘домонос’, с архаическим сочетанием тематической основы глагола *φερ-* ‘нести’ с существительным (*φ*)οῖκος ‘дом’. Если первые два фрагмента объединялись доминантным метонимическим образом ноги (с сексуальными коннотациями мужского символа), то два следующих объединяются повторением индоевропейского названия дома *woiko-: οἶκος-φερέοικος. Представляется, что и при сравнении 525-й строки с 571-й необходима достаточно глубокая реконструкция, позволяющая связать пары:

(525) **h*-p(e)H-u-r *woik-o

и

(571) **bher*-e- *woik-o-.

Фонетическая связь двух первых элементов этих пар кажется достаточно очевидной, если рассматривать их восстановленные формы с учетом вероятной близости сочетания глухого смычного с ларингальным (откуда, по Соссюру, и произошли глухие придыхательные в древнеиндийском) и индоевропейского звонкого придыхательного (давшего глухой придыхательный в том диалекте, из которого происходит древнегреческий, ср. ситуацию в итальянском). Иначе говоря, для этого фрагмента звуковая структура может быть восстановлена для времени до падения ларингальных. Реальность же поиска подобных звуковых соотношений между начальными группами фонем удостоверяется для строки 571-й регулярностью созвучия *φερέοικος-φυτὰ* (вся строка и за ней следующая в целом строятся на аллитерациях губных и древних звонких придыхательных).

Как и в загадке Эдипа, с которой разбираемые гесиодовские фрагменты обнаруживают значительное формальное и семантическое сходство, с образом юного возраста соотнесен противостоящий ему образ старика (греческое его обозначение *γέρωντ*- возводится к греческо-индоиранскому на основании точных морфологических параллелей с тем же суффиксом в индоиранском). К кеннингам и загадкам, его описывающим, по Бадер, относятся следующие:

(518) ἴσ' ἀνέμου βορέω τροχαλὸν δὲ γέροντα τίθησιν

‘...(не дует) сила Северного Ветра. Он заставляет старика поторапливаться’ (другое толкование: ‘быть согнутым’). Согласно Бадер *τροχαλόν* может рассматриваться как загадка с отгадкой «старик». Странность этого места с точки зрения синхронной интерпретации давно обратила на себя внимание комментаторов, ср. Wilamowitz-Möllendorf 1928, 103—104: «Seltsam ist der Greis hier eingeschoben, nicht einmal im Gegensatz dem Mädchen *trokhalos* kann rund (gebeugt) und hurtig sein, daher schwankt die antike Erklärung. Da der gebeugte Greis 533 zu einer Vergleichung dient, muss er hier laufen, um nicht zu erstarren», ср. Hays 1918, 159; Sinclair 1932, 55.

(533) ...τότε δὴ τρίποδι βροτῶ ἴσοι

(534) οὐ τ’ ἐπὶ νῶτα ἔαγε, κάρη δ’ εἰς οὐδας ὀράται

‘Тогда они подобны треногому смертному, чья спина согнута (ἔαγε, глагол ἄγνυμι, Hofinger 1975, 7) и чья голова смотрит в землю’. Бадер, видящая в строке 533-й загадку с отгадкой «старик» (что опять же дает возможность отождествить текст с загадкой Эдипа, ср. об этом Hays 1918, 161; Sinclair 1932, 58), полагает, что кеннинг в последней из приведенных строк разъясняет предыдущую: «Подобен колесу тот, чья третья нога — палка, без которой, при его сломанном позвоночнике, его голова смотрела бы в землю» (Bader 1990, 9). Заслуживает внимания созвучие начал двух загадок с одинаковыми отгадками: *τροχαλόν-τρίποδι*. Много раз повторявшееся сравнение этого места с загадкой Эдипа (о чем см. выше) дает надежду, что прояснение функции признака «треногий» в последней объяснит и истоки этого достаточно темного места у Гесиода. Упоминание земли (хотя и не совпадающее с загадкой Эдипа по языковой форме) может быть соотнесено с хтоническим заупокойным культом.

Третий персонаж — молодая женщина — характерна для гесиодовского текста, в отличие от загадки Эдипа. К ней относятся следующие строки:

(520) ἦτε δόμων ἔντοσθε φίλῃ παρὰ μητέρι μίμνει

(521) οὐπω ἐργ’ εἰδύια πολυχρύσου Ἀφροδίτης

(522) εὖ τε λοεσσμένη τέρενα χροά καὶ λίπ’ ἐλαίῳ

(523) χρισσάμενη μυχίῃ καταλέξεται ἔνδοθι οἴκου

(524) ἦματι χειμερίῳ

‘Она остается внутри дома со своей дорогой матерью, еще не знавшая дел разнозолотой Афродиты. Она хорошенько моет свою тонкую кожу, натирает ее маслом и ложится во внутренней части жилья в зимний день’. Любопытной особенностью текста является большое число слов общеиндоевропейского словаря, включая и два разных названия жилья (**dom-o* ‘дом’, сохраняющее в гесиодовом греческом *δόμος* свое индоевропейское значение, отраженное и в славянском, и **woik-o* ‘жилье, селение’, в греческом сблизившееся со значением первого слова, от которого раньше отличалось как обозначение большей социальной единицы, см. Гамкрелидзе, Иванов 1984; Watkins 1985, XXI); второе из них — *οἶκος* проходит через три фрагмента. В (ε)ἰδύια Бадер видит относящуюся к девушке загадку. Ее продолжение обнаруживается в строках:

(776) ἦ δὲ δυωδεκάτῃ τῆσ ἐνδεκάτης μέγ’ ἀμείνων

(777) τῇ γάρ τοι νῆ νήματ’ ἀερισπότητος ἀράχνης

- (778) ἡματοσ ἐκ πλείου, ὅτε τ' ἰδρις σωρὸν ἀμάται
 (779) τῆ δ' ἰστὸν στήσαιτο γυνὴ προβάλοιτό τε ἔργον

‘Но двенадцатый (день) гораздо лучше, чем одиннадцатый, потому что в этот день высоко взлетающий паук плетет свою паутину в полдень, когда мудрый собирает свою грудь. В этот день женщина должна поставить свой ткацкий станок и заняться пряжей’. В первой из строк этого ряда, по Бадер, можно видеть кеннинг-загадку с отгадкой: беременность, зачатие женщиной. Три последующие строки, в последней из которых упоминаются Парки или, скорее, связанные с ними мифологические мотивы, у восточных славян перенесенные на Мокось (Иванов, Топоров 1983), продолжают тему молодой женщины: «La jeune fille “encore ignorante des travaux d’Aphrodite” deviendra *idris*, à la fois “fourmi” désignée par son savoir technique, et “qui sait”, nom d’initiation» (Bader 1990). Это название муравья (*w*)*idri-* (кеннинг, ставший названием животного, созвучие с др.-инд. *Indra* ‘бог Индра-муравей’, ср. Топоров 1982б, может быть и неслучайным, но тогда нужно предположить длинный ряд изменений в обоих языках) содержит архаический индоевропейский суффикс, как в хеттских отглагольных производных *et-ri*, *eš-ri* от глагольных основ **ed-*, **es-*. Обращает на себя внимание фонетическое созвучие начал обоих слов, где Бадер видит кеннинги, относящиеся к девушке: (*ḫ*)*eiðiā-* (*ḫ*)*idriš* (ср. аналогичные начальные анаграммы в загадках-кеннингах, относящихся к старику: *τροχαλόν-τρίποδι*).

Предложенный разбор (как и некоторые другие современные анализы языка и образов Гесиода, в частности, находящие у него много следов древневосточных влияний, см. Иванов 1988 с библиографией) требует изучения того, в какой мере древняя традиция, изъясняющаяся загадками-кеннингами, была для него живой. Он мог пользоваться обломками старой системы как готовыми клише. В этом случае текстуральные совпадения, например с загадкой Эдипа, стали бы более понятными.

Напомним, что в архаических современных сибирских шаманских традициях, таких как изучавшаяся нами кетская (Иванов 1976, Крейнович 1969), загадки не создаются снова. Их не больше 20, они известны всем членам коллектива. Их нельзя отгадать, не зная заранее ключа к ним, т. е. не будучи посвященным в шаманские тайны (ср. выше о гипотезе Порцига). Судя по одной из загадок, для которой удалось найти тибетскую языковую параллель (Иванов 1985), возраст некоторых кетских загадок исчисляется несколькими тысячелетиями. Если можно предполагать аналогичное функционирование архаических загадок-кеннингов в древних индоевропейских традициях, то в них можно было бы видеть след значительно более раннего времени. В пользу этого предположения говорят и ведийские загадки (Johnson 1976), связанные с ведийскими словесными состязаниями (Кейпер 1986, 46—100).

Изучение структуры индоевропейских загадок-кеннингов может оказаться полезным и для исследования такой традиционной проблемы исторической поэтики, как происхождение эпитета. Когда Веселовский начал исследовать эту проблему, он и сопоставил гомеровские эпитеты с древнеисландскими кеннингами (ср. Веселовский 1940; 1989). Его идеи на основе соединения лингвистического и сравнительно-литературоведческого анализа древнеанглийских и древнеисландских эпитетов продолжил (сперва в своей блестящей диссертации, потом в ряде

других работ) М. И. Стеблин-Каменский (Стеблин-Каменский 1978, 1979). Завидная ясность изложения в этих трудах объясняет, например, то, что на их основе математик Ю. И. Манин позднее предложил достаточно строгую формальную модель кеннинга. Хотя многие особенности строения эпитетов выяснены в лингвистических работах (Кацнельсон 1949), а семантика их прояснена исследованиями по сравнительной мифологии (ср. о греческом Фрейденберг 1936, 1978, 1990 и др.), именно новые труды по индоевропейскому поэтическому языку позволяют выяснить зависимость первоначальных форм эпитетов (Durante 1968; Toporov 1982; Campanile 1977; Watkins 1982; 1989) от древних загадок-кеннингов. Изучение загадок как целостных речений позволяет подойти к последующей их трансформации.

В относительно простых случаях поэтические эпитеты варьируют темы старых мифологических кеннингов. У Эсхила кеннинг *δίπους ὄφις* 'двуногий змей' (Hik., 895), заключающий в себе противоречие (Waern 1951, 55, 127), нередко присущее загадке (Waern 1951, 57; Noreen 1926, 27), предполагает знание по меньшей мере двух традиционных индоевропейских кеннингов, рассмотренных выше: «двуногого» в том смысле, как в загадке Эдипа, и «безногого» змея. Сходным образом у Эсхила (Ag. 1258) построен и кеннинг *δίπους λεαινα* 'двуногая львица', относящийся к Клитемнестре — жене Агамемнона, именуемого львом (ср. Waern 1951, 53, 55, 130) в духе традиционной (древне)восточной образности (в том числе хеттской и хаттской, которые могли непосредственно повлиять на микенскую греческую). Лев как дикое животное не входил, правда, в число первоначальных денотатов индоевропейского кеннинга, обозначавшего домашних животных. Но по природе вещей, естественно, было возможно и такое расширительное его употребление (ср., например, сочетание *štwar pe* 'четыре ноги' из **k^wetw(e)lor *pod-*, восстанавливаемое в контексте описания льва в тохарской А «Punyavantajātaka», 12 b3; Lane 1947, 48). Очень отчетливо связь с тем же индоевропейским эпитетом и образом «быстрых коней-птиц» (Schmitt 1967) видна у того же Эсхила в кеннинге *ττρασκέλης οἰωνός* 'четвероногая птица' (Prom. 395; Waern 1951, 128).

Некоторые индоевропейские образы продолжают жить и в позднейшей поэзии, причем влияние греческих образов возможно, но не обязательно. К числу кеннингов греческо-арийского поэтического языка, находящих параллель (возможно, чисто типологическую) в древнеисландском, принадлежит обозначение руки как «имеющей пять ветвей» (Schmitt 1967; Waern 1951, 38—120). Когда этот же образ встречается у Иннокентия Анненского в стихотворении, где рука обозначена: «Пять роз, обрученных стеблю», разумеется, можно гадать о вероятных античных ассоциациях, возникавших у этого переводчика Еврипида и знатока греческой поэзии. Но все его стихотворение построено как цепь загадок-кеннингов. Из современных ему поэтов-символистов, на Анненского повлиявших, такой техникой охотно пользовался Малларме. Но типологические параллели отыщутся и у позднейших постсимволистов (особенно у Лорки), и у задолго их предвосхитивших поэтов барокко (сам Лорка нашел много себе близкого у Гонгоры). В этом плане интересны кончетти итальянских маньеристов, повлиявшие на Донна и других поэтов-метафизиков. Бадер может преувеличивать, говоря по поводу кеннингов-загадок о герметизме индоевропейской поэзии. Но несомненно, что речь идет о явлении, в поэзии постоянно вновь возникающем.

К числу едва ли не наиболее наглядных примеров можно привести повторяющийся в двух ранних книгах Пастернака образ моллюска и полипа как обозначений любви, близких к предыстории рассмотренных гесиодовских кеннингов-загадок. В стихах Пастернака эти образы расшифрованы:

Казалось, не люблю, моллюсь.
И не целую, — мимо
Не век, не час плывет моллюск,
Свеченьем счастья тмимый.
...Плыла, не прорываясь в ах,
Коралловая мякоть.
...Того, чем боль любви свежа,
Того счастливейшего всхлипа,
Что хлынул вон и создал риф,
Кораллу губы обагрив
И замер на устах полипа...

Литература

- Аверинцев 1972 — *Аверинцев С. С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // *Античность и современность*. М., 1972.
- Бенвенист 1974 — *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974.
- Веселовский 1940 — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Веселовский 1989 — *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
- Гамкрелидзе, Иванов 1984 — *Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. 1—2.
- Елизаренкова, Топоров 1973 — *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* Трита в колодце: ведийский вариант архаичной схемы // *Σημειωτική*: Сб. статей по вторичным семиотическим системам. Тарту, 1973.
- Жирмунский 1979 — *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.
- Зализняк 1991 — *Зализняк А. А.* Об одной берестяной грамоте XII века // *Words are Physicians for an Ailing Mind. 'Ορθήσ νοσόνουσης εἰσὶν ἱατροὶ λόγοι*. For A. Bogustawski on the Occasion of his 60th Birthday / Ed. M. Grochowski, D. Weiss. München, 1991. (Sagners Slavistische Sammlung / Hrsg. P. Rehder; Bd. 17).
- Иванов 1957—1958 — *Иванов Вяч. Вс.* Происхождение и история хеттского термина *rapku*- 'собрание' // *Вестник древней истории*. М., 1957. № 4; 1958. № 1.
- Иванов 1963 — *Иванов Вяч. Вс.* Хеттский язык. М., 1963 (2-е изд. М., 2001).
- Иванов 1968 — *Иванов Вяч. Вс.* Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1968. Т. 27.
- Иванов 1969 — *Иванов Вяч. Вс.* Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тр. по знаковым системам*, 4. Тарту, 1969.
- Иванов 1976 — *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
- Иванов 1977 — *Иванов Вяч. Вс.* Луна, упавшая с неба. Древняя литература Малой Азии. М., 1977.
- Иванов 1980 — *Иванов Вяч. Вс.* Внешняя политика и социально-политическая борьба в Древнехеттском царстве (XVIII—XVI вв. до н. э.) // *Хрестоматия по истории Древнего Востока*. М., 1980. Т. 1.

- Иванов 1981 — *Иванов Вяч. Вс.* Об одной древневосточной параллели к загадке Эдипа-Сфинкса // Структура текста—81: Тезисы симпозиума. М., 1981.
- Иванов 1983 — *Иванов Вяч. Вс.* Выделение хронологических слоев в древнеармянском и структура мифологической песни о Вахагне // Историко-филологич. журн. АН Армянской ССР. Ереван, 1983. № 4.
- Иванов 1985 — *Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейские этимологии. 4. Индоевропейские сложения типа числительное + **pod-* 'нога' // Этимология 1983. М., 1985.
- Иванов 1985а — *Иванов Вяч. Вс.* Артур Хокарт и сравнительный метод в этнографии // Природа. М., 1985. № 12.
- Иванов 1986 — *Иванов Вяч. Вс.* О соотношении этимологии и реконструкции текста // Этимология 1984. М., 1986.
- Иванов 1988 — *Иванов Вяч. Вс.* Античное переосмысление архаических мифов // Жизнь мифа в античности. М., 1988.
- Иванов и др. 1989 — *Иванов Вяч. Вс., Головачева А. В., Молошная Т. Н., Николаева Т. М., Свешникова Т. Н.* Категория посессивности в славянских и балканских языках. М., 1989.
- Иванов, Топоров 1965 — *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.
- Иванов, Топоров 1974 — *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Разыскания в области славянских древностей, М., 1974.
- Иванов, Топоров 1975 — *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Инвариант и трансформации в мифологических фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа (1895—1970). М., 1975.
- Иванов, Топоров 1983 — *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования. 1982. М., 1983.
- Кацнельсон 1949 — *Кацнельсон С. Д.* Историко-грамматические исследования. М., 1949.
- Кейпер 1986 — *Кейпер Ф. Б. Я.* Труды по ведийской мифологии. М., 1986.
- Крейнович 1969 — *Крейнович Е. А.* Кетские загадки // Кетский сб.: Мифология. Этнография. Тексты. М., 1969.
- Леви-Стросс 1985 — *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985 (перезд. СПб., 2002).
- Пропп 1946 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Пропп 1976 — *Пропп В. Я.* Эдип в свете фольклора // Фольклор и действительность. М., 1976.
- Стеблин-Каменский 1978 — *Стеблин-Каменский М. И.* Историческая поэтика. М., 1978.
- Стеблин-Каменский 1979 — *Стеблин-Каменский М. И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов / Подгот. изд. С. В. Петров, М. И. Стеблин-Каменский. Л., 1979. (Литературные памятники).
- Топоров 1977 — *Топоров В. Н.* О структуре «Царя Эдипа» Софокла // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977.
- Топоров 1977а — *Топоров В. Н.* Авест. *θrita-*, *θraetaona*, др.-инд. *Trita* и др. и их индоевропейские источники // *Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Ca Foscari. Paideia* 16. 3. (Serie Orientale).
- Топоров 1979 — *Топоров В. Н.* К семантике троичности (слав. **trizna* и др.) // Этимология 1977. М., 1979.
- Топоров 1982 — *Топоров В. Н.* *Marginalia* к семантике троичности // Этимология 1980. М., 1982.
- Топоров 1982а — *Топоров В. Н.* Числа // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.
- Топоров 1982б — *Топоров В. Н.* Сравнительный комментарий к одному мотиву древнеиндийской мифологии: Индра-муравей // Древняя Индия. Историко-культурные связи. М., 1982.

- Фрейденберг 1936 — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.; Л., 1936.
- Фрейденберг 1978 — *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
- Фрейденберг 1990 — *Фрейденберг О. М.* Миф и театр. М., 1990.
- Aarne 1919 — *Aarne A.* Vergleichende Rätselforschungen. 2 // FF Communications. 27. Helsinki, 1919.
- Bader 1989 — *Bader F.* La langue des dieux ou l'hermetisme des poètes indoeuropéens. Pise, 1989.
- Bader 1990 — *Bader F.* La langue des dieux: hermetisme et autobiographie // Les études classiques. 1990. Vol. 58. № 1.
- Benveniste, Renou 1934 — *Benveniste E., Renou L.* Vṛtra et Vərəθragna. Paris, 1934.
- Campanile 1977 — *Campanile E.* Ricerche di cultura poetica indoeuropea. Pisa, 1977.
- Comparetti 1867 — *Comparetti D.* Edipo e la mitologia comparata. Pisa, 1867.
- Cook 1894 — *Cook A. B.* Descriptive Animal Names in Greek // The Classical Review. 1894. Vol. 8.
- Cook 1894a — *Cook A. B.* Animal Worship in the Mycenaean Age // The Journal of Hellenic Studies. 1894. Vol. 14.
- Cosquin 1908 — *Cosquin M. E.* La lait de la Mère et le coffre flottant // Revue des questions historiques. 1908.
- D'Arcy Thompson 1945 — *D'Arcy Thompson W.* The Greek for a Dormouse // Classical Philology. 1945. Vol. 40.
- Delgado 1986 — *Delgado F.* Los oráculos y Hesiodo: poesia oral mantica y gnomica griega. Cáceres, 1986.
- Dumézil 1964 — *Dumézil G.* La religion romaine archaïque. Paris, 1964.
- Durante 1968 — *Durante M.* Untersuchungen zur Vorgeschichte der Griechischen Dichtersprache. Das Epitheton // Schmitt 1968, 291—323.
- Edmunds 1981 — *Edmunds L.* The Sphinx in the Oedipus Legend // Edmunds, Dundes 1981.
- Edmunds, Dundes 1981 — Oedipus: a Folklore Casebook / Ed. Edmunds L., Dundes A. New York; London, 1981.
- Ginzburg 1990 — *Ginzburg C.* Ecstasies. Deciphering the Witches Sabbath. London; Sydney; Auckland; Johannesburg, 1990.
- Goettling 1831 — *Hesiodi Carolina* // Gotha / Ed. Goettling C. Erfurt, 1831.
- Gorun 1977 — *Gorun J.* On recurrent dramatic Structures // Poetics, 6: The Formal Structure of Drama, 1977.
- Güntert 1921 — *Güntert H.* Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache. Halle, 1921.
- Hays 1918 — *Hays H. M.* Notes in The Work and Days of Hesiod. With Introduction and Appendix: A Dissertation. Chicago, 1918.
- Hocart 1972 — *Hocart A. M.* The Life-Giving Myth and Other Essays. London, 1972.
- Hoefer 1965 — *Hoefer O.* Oidipus // *Roscher W.* Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 3. 1. Hildesheim, 1965.
- Hofinger 1975 — *Hofinger M.* Lexicon Hesiodicum cum indice inverso. Avec la collaboration de M. Mund-Dopchie. Leiden, 1975. T. 1.
- Hofinger 1981 — *Hofinger M.* Études sur le vocabulaire du grec archaïque. Leiden, 1981.
- Hofinger, Pinte 1985 — *Hofinger M., Pinte D.* Lexicon Hesiodicum cum indice inverso. Supplementum. Leiden, 1985.
- Holley 1949 — *Holley H. M.* The Floating Chest // Journal of Hellenic Studies. 1949. Vol. 69.
- Ivanov 1974 — *Ivanov V. V.* Growth of the Theoretical Framework of Modern Poetics // Current Trends in Linguistics. Vol. 12: Linguistics and Adjacent Arts and Sciences. The Hague; Paris, 1974.
- Johnson 1976 — *Johnson W.* On the Rgvedic Riddle of Two Birds in the Fig Tree (RV I. 164. 20—22) and the Discovery of the Vedic Speculative Symposium // Journal of the American Oriental Society. 1976. Vol. 96. № 2.

- Kramer 1961 — *Kramer S. N.* Sumerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B. C. New-York, 1961.
- Krause 1930 — *Krause W.* Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache. Halle, 1930. (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft; 7, 1).
- Kretschmer 1923 — *Kretschmer P.* Oidipus und Melampus // *Glotta*. 1923. Vol. 12.
- Lane 1947 — *Lane G. S.* The Tocharian *Puṇyavantajātaka*: Text and Translation // *Journal of the American Oriental Society*. 1947. Vol. 67. № 1.
- Lessa 1961 — *Lessa W. A.* Tales from Ulithi Atoll: A Comparative Study in Oceanic Folklore. Berkeley; Los Angeles, 1961.
- Lévi-Strauss 1984 — *Lévi-Strauss C.* Le Graal en Amérique // *Paroles données*. Paris, 1984.
- Liberman 1984 — *Liberman A.* Introduction // *Propp V.* Theory and History of Folklore // Theory and History of Literature. Minneapolis, 1984. Vol. 5.
- Luria 1927 — *Luria S.* «Ton sou huion prixon» (Die Oidipussage und Verwandtes) // *Raccolta discritti in onore di F. Rainorino*. Milano, 1927.
- Maxwell-Stuart 1975 — *Maxwell-Stuart P. O.* Interpretatio of the Name Oidipus // *Maia*. 1975. Vol. 27.
- Mitchell 1968 — *Mitchell R. E.* The Oedipus Myth and Complex in Oceania with Special Reference to Truk // *Asian Folklore Studies*, 1968. Vol. 27.
- Nagy 1986 — *Nagy G.* The Best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry. Baltimore; London, 1986.
- Nagy 1987 — *Nagy G.* The Indo-European Heritage of Tribal Organization: Evidence from the Greek Polis // Proto-Indo-European: The Archaeology of a Linguistic Problem. Studies in Honor of M. Gimbutas, 1987.
- Nagy 1990 — *Nagy G.* Greek Mythology and Poetics. Ithaca; London, 1990.
- Nagy 1990a — *Nagy G.* Pindar's Homer. The Lyrical Possession of the Epic Past. Baltimore; London, 1990.
- Nicolai 1964 — *Nicolai W.* Hesiods Erga. Beobachtungen zum Aufbau. Heidelberg, 1964.
- Noreen 1926 — *Noreen E.* Den norsk-isländska poesin. Stockholm, 1926.
- Porzig 1926 — *Porzig W.* Aischylos. Die attische Tragödie. Leipzig, 1926. (Staat und Geist; 3).
- Porzig 1953 — *Porzig W.* Das Rätsel der Spinx // *Lexis*. 1953. Vol. 3.
- Puhvel 1991 — *Puhvel J.* Names and Numbers of the Pleiad // *Semitic Studies*. In Honor of W. Leslau. On the Occasion of the Eighty-Fifth Birthday, November 19th, 1991. Vestbaden, 1991. Vol. 2.
- Scharfe 1978 — *Scharfe H.* Oxen with Men's Feet // *The Journal of Indo-European Studies*, 1978. Vol. 6. № 3/4.
- Schmitt 1967 — *Schmitt R.* Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967.
- Schmitt 1968 — Indogermanische Dichtersprache / Hrsg. von Schmitt R. Darmstadt, 1968.
- Schultz 1909—1912 — *Schultz W.* Rätzel aus dem hellenischen Kulturkreise. Leipzig, 1909—1912. Bd. 1, 2. (Mythologische Bibliothek; 3:1; 4:1).
- Schultze 1933 — *Schultze W.* Kleine Schriften. Göttingen, 1933.
- Sellschopp 1934 — *Sellschopp I.* Stilistische Untersuchungen zu Hesiod; Dissertation. Hamburg, 1934.
- Sieg, Siegling 1953 — *Sieg E., Sieglins E.* Tocharische Sprachreste. Sprache B. Aus dem Nachlass / Hrsg. von W. Thomas. Göttingen, 1953. Hft. 2. Fragmente № 71—633.
- Sihler 1973 — *Sihler A.* Proto-Indo-European *smH- 'pair' // *The Journal of Indo-European Studies*, 1973. Vol. 1. № 1.
- Šileiko 1929 — *Šileiko W. K.* Ein Omentext Sargons von Akkad und sein Nachklang bei roemischen Dichtern // *Archiv für Orientforschung*. Berlin, 1929. Bd. 5. Hft. 5—6.
- Sinclair 1932 — Hesiod. Works and Days / Ed. Sinclair T. A. London, 1932.

- Solmsen, Mercelbach, West 1990 — Hesiodi Theogonia Opera et Dies Scutum Fragmenta Selecta / Ed. Solmsen F., Mercelbach R., West M. L. Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1990.
- Toporov 1982 — *Toporov V. N.* Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik // *Poetica*. 1982. Bd. 13.
- Troxler 1964 — *Troxler H.* Sprache und Wortschatz Hesiods. Zürich, 1964.
- Vernant, Vidal-Naquet — *Vernant J.-P., Vidal-Naquet P.* Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Paris, 1972.
- Waern 1951 — *Waern I.* GES OSTEIA. The Kenning in Pre-Christian Greek Poetry: Inaugural Dissertation. Uppsala, 1951.
- Watkins 1978 — *Watkins C.* Anosteos hon poda // *Etrennes septemtaine. Melanges M. Lejeune.* Paris, 1978.
- Watkins 1979 — *Watkins C.* NAM.RA GUD UDU in Hittite: Indo-European Poetic Language and the Folk Taxonomy of Wealth // *Hethitisch und Indogermanisch.* Innsbruck, 1979.
- Watkins 1982 — *Watkins C.* Aspects of Indo-European Poetics // *The Indo-Europeans in the Fourth and Third Millennia.* Ann Arbor, 1982.
- Watkins 1985 — *Watkins C.* The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots. Boston, 1985.
- Watkins 1987 — *Watkins C.* How to Kill a Dragon in Indo-European // *Studies in Memory of Warren Cowgill (1929—1984).* Berlin, 1987.
- Watkins 1988 — *Watkins C.* Stylistic Reconstruction // *Oxford International Encyclopedia of Linguistics / Ed. W. Bright.* Oxford, 1988.
- Watkins 1989 — *Watkins C.* The Comparison of formulaic Sequences // *Proceedings of the IREX Conference on Comparative Linguistics.* 1989.
- Weber 1873 — *Weber A.* Zweites Buch der Atharva-Samhita // *Indische Studien.* 1873. Bd. 13.
- West 1978 — *Hesiod. Works and Days / West M. L.* Oxford University Press, 1978.
- West 1984 — *West M. L.* Greek Meter. Oxford, 1984 (reprint).
- West 1988 — *West M. L.* Theogony and Works and Days. Translated with an Introduction and Notes. Oxford; New York, 1988.
- Wilamowitz-Möllendorf 1928 — *Wilamowitz-Möllendorf V. U.* Hesiodos Erga erklärt von. Berlin, 1928.
- Windekens 1976 — *Windekens van A. J.* Le tokharien confronté avec les autres langues indo-européennes. Vol. 1. Louvain, 1976.
- Winter 1962 — *Winter W.* Die Vertretung indogermanischer Dentale im Tocharischen // *Indogermanische Forschungen.* 1962. Bd. 67; Hft. 1.
- Winter 1984 — *Winter W.* Studia Tocharica. Poznań, 1984.
- Witczak 1989 — *Witczak K. T.* Tocharian *apsa* (pl.) «+ (Minor) Limbs» and its Cognates // *Tocharian and Indo-European Studies.* 1989. Vol. 3.
- Yamaguchi 1990 — *Yamaguchi M.* The Foot in Japanese Culture // *Culture Embodied / Ed. Moennan A., Nomura M.* Osaka, 1990.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые напечатано: Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 1. М.: Индрик, 1994. С. 118—142.

Из работ на русском языке, вышедших в том же году, что и первое издание этой статьи автора, проблема эддических и скальдических кеннингов разбирается в книге О. А. Смирницкой (1994, II, 394—416, 420—421). В первом томе той же

книги затрагивается и вопрос о возможных или проблематичных индоевропейских истоках древнегерманских кеннингов и в целом о древнеиндоевропейском поэтическом языке как вероятном или маловероятном источнике прагерманского (там же, I, 79—104). Для решения последней проблемы существенны выводы опубликованного в том же году увлекательного исследования Т. В. Топоровой, на большом материале показавшей вероятную преемственность семантической стороны древнегерманских обозначений пространственно-временных и некоторых других параметров модели мира по отношению к древнеиндоевропейским, отраженным в древнеиндийской и других архаических традициях (Топорова 1994; Toporova 1995; ср. Ivanov 1995). Ее семантические реконструкции находятся в отношении дополнительности применительно к более формальному аспекту позднейших германских поэтических формул, находившихся в центре внимания О. А. Смирницкой.

Новейшая сводка западноевропейских и американских работ по индоевропейской религии и восстановлению соответствующего словаря дана в обзорной работе Jackson 2002.

Русский перевод статьи Šileiko 1929 см. теперь: Шилейко 2003.

Литература к постскрипту

- Смирницкая 1994 — Смирницкая О. А. Стих и язык древнегерманской поэзии. Т. 1—2. М.: Филология, 1994.
- Топорова 1994 — Топорова Т. В. Семантическая структура древнегерманской модели мира. М.: Радикс, 1994.
- Шилейко 2003 — Шилейко В. К. Текст предсказания Саргона Аккадского и его отголоски у римских поэтов // Памятники и люди. М.: Восточная лит. РАН, 2003. С. 95—101.
- Ivanov 1995 — Ivanov V. V. Towards Semiotic Studies of Mythological Terms (Introduction to T. Toporova's Article) // Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics. 1995. Vol. 2. № 2. P. 179—181.
- Jackson 2002 — Jackson P. Light from Distant Asterisks: Towards a Description of the Indo-European Religions Heritage // Numen. Vol. 49. 2002. № 1. P. 61—102.
- Toporova 1995 — Toporova T. V. The Old Germanic Concept of the Sacred in the Mirror of Language // Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics. 1995. Vol. 2. № 2. P. 183—190.

УСТНОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО, КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И НОВЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА

Тягу современного литературоведения к использованию достижений истории культуры легко понять. Как поясняет в своей последней книге Л. Я. Гинзбург, чьи труды — наглядное свидетельство плодотворности такого сближения, положение литературоведения среди других наук в большой степени зависит «...от природы самого объекта. От природы литературы — этого многопланного преломления, осознания, переживания жизни... Литература объемлет самые разные области жизненного опыта. Тем самым наука о литературе пересекается с многообразными системами достижения этого опыта — с философией, историей, социологией, психологией, этикой, лингвистикой... Социология и история, психология и лингвистика оплодотворяют литературоведение своими задачами. Вводят его в тот или иной культурный ряд. Но другие ряды должны обогащать литературоведение, не поглощая его. Не разрушая в нем специфику предмета исследования. Без опоры на действенную литературу, на ту или иную сферу познания и человеческого опыта литературоведение быстро мертвеет» (Гинзбург 1982, 44—46).

Из тех проблем, которые перед литературоведением ставятся самим движением литературы, представляется полезным остановиться на соотношении традиции устного народного творчества и новой и новейшей литературы: она всегда черпает из фольклора, но переосмысляет фольклорные образы в соответствии с современными темами и задачами. Так, в романе Чингиза Айтматова «Буранный полустанок» («И дольше века длится день») образы киргизского народного эпоса «Манас» вплетаются в ткань повествования (иногда цитируются, иногда пересказываются). Но это сделано так, что далеко не всегда читатель прямо видит эту никогда не прерывающуюся связь. Сцены, описывающие нашу современность и недавнее прошлое, научно-фантастические образы будущего и эта фольклорная струя входят у Айтматова в целое одного романа. Для понимания важно и знание автором использованного фольклорного текста: так, в «Манасе» в первоначальном эпическом фольклорном тексте верблюжья свадьба, к которой отсылает роман, изображена с грубой откровенностью, напоминающей современную литературу (эту сторону описания подчеркивал настаивавший на сохранении ее в русском переводе выдающийся исследователь среднеазиатских языков и фольклора Е. Д. Поливанов, расстрелянный в 1938 г.).

Современная литература, верная сегодняшним задачам, производит отбор того, что в народной традиции остается особенно значимым. Культуры, ориентированные на передачу сведений и текстов средствами фольклора, отличались от культуры современной, где используются и письменность, и другие новейшие средства передачи информации (см. об этом подробнее в 3-й главе книги: Иванов 1978). Примерами культур первого типа могут быть традиции разных народов мира, передающих накопленные знания о мире главным образом посредством устных преданий, переходящих из поколения в поколение, а также письменные тексты древних литератур Месопотамии и окрестных областей (на шумерском, аккадском, хурритском, угаритском языках), представляющие собою, без сомнения, запись некогда певшихся рапсодами эпических сочинений, близких к возникшему под их влиянием древнегреческому (гомеровскому и гесиодовскому) эпосу. Иначе говоря, между культурами, преимущественно ориентированными на фольклор, и новой, современной, были и промежуточные типы, показывающие, что историческое взаимодействие фольклора и литературы никогда не прекращалось. Эти особенности развития должны учитываться в исторической типологии культур и в литературоведении.

Если отвлечься от переходных случаев, различия между видами создания и передачи текстов в зависимости от типа культуры можно сформулировать так: в культуре первого типа главное свойство, требуемое от исполнителя — сказителя или писца, — всеобъемлющая творческая память и безукоризненное владение древней традицией, которой надлежит следовать неотступно, в том числе и в вариациях, неизбежных при исполнении обширных произведений, состоявших из многих десятков (а иногда и сотен) тысяч стихов. Академик В. М. Жирмунский, особенно много сделавший для изучения героического эпоса тюркских народов Средней Азии в сопоставлении с европейским фольклором, приводил примеры узбекских сказителей, которые знали наизусть несколько сотен тысяч стихов, тогда как обычные хорошие сказители в среднем могли исполнить около 30 тысяч стихов. Сказитель должен точно следовать сюжетной канве и воспроизводить традиционные стилистические формулы, хотя в некоторых из них допускались небольшие изменения. Ни одно из исполнений в точности не повторяло другого. Одно исполнение «Манаса» крупным сказителем (акыном) могло больше отличаться от другого, чем сочинение писателя-эпигона отличается от классического образца, которому этот последний подражает, в литературе нового времени. Но субъективно (не только в авторском задании, но и в отношении читателя или слушателя) смещается акцент: в первом случае подчеркивается то, что остается неизменным, — тождество традиционного эпического текста самому себе, тогда как во втором на первый план выступает авторство, в первом вообще не признаваемое за самодовлеющую ценность. Мы знаем имя аккадского сочинителя, «с чьих слов» (буквально «из уст» которого) был записан один из дошедших до нас вариантов «Гильгамеша». Но для самой древней Месопотамии это было мало-значительной деталью. Поэма существовала в многочисленных устных своих вариантах еще до этой и других письменных фиксаций. Она обладала собственной жизнью, бытием, которое длилось тысячелетия — сперва в цикле частично дошедших до нас шумерских эпических песен о герое Гильгамеше, потом в возникшем на их основе аккадском эпосе (подробнее см. ниже в особой статье этого тома).

В. Я. Пропп писал в 1946 г.: «Ранняя, первая литература сплошь или почти сплошь есть фольклор. Начало литературы есть записанный на письмена фольклор, а следовательно, положение для исследователя уже не безнадежное. Это значит, что изучение древних литератур, как египетской “Книги мертвых”, мифа о Гильгамеше, мифов Древней Греции, античной трагедии и комедии и т. д., для фольклориста обязательно. Правда, это не просто фольклор, а фольклор в отражениях и преломлениях. Если мы сумели внести поправку на греческую идеологию, на новое государственное и классовое сознание, на специфичность новых литературных форм, вырабатываемых и создаваемых этим сознанием, мы увидим за этой пестрой картиной ее фольклорную основу. Здесь фольклорист и литературовед встретятся в своих устремлениях. То, что происходит с фольклором и литературой на этой стадии развития, полно величайшего значения для понимания истории духовной культуры вообще. Фольклор — это лоно литературы, она рождается из фольклора. Фольклор представляет собою доисторию литературы. Вся литература народов данной стадии может и должна изучаться на базе фольклора» (Пропп 1976, 31).

Из замечательных образцов такого изучения, данных в трудах самого Проппа, стоит особенно выделить его исследование «Эдип в свете фольклора», где мотив за мотивом рассмотрен весь сюжет «Царя Эдипа» (и «Эдипа в Колоне») Софокла на фоне фольклорных отражений этого сюжета у разных народов, в том числе и в волшебных сказках. В основу исследования положена мысль о том, что при возникновении новых отношений старое не всегда погибает, а иногда образуются гибриды — не только гибридные образы, но и гибридные сюжеты. Так, с этой точки зрения образ Сфинкса (Сфинги — женообразного существа) — гибридный сказочный «царевны, задающей задачу, или загадку, и змея, требующего себе человеческой дани». С отчасти сходных позиций греческую трагедию, в том числе и «Царя Эдипа», исследовала О. М. Фрейденберг, которая старалась проследить то, как из древних мифологических корней, постепенно от них отделяясь, выростала новая этическая проблематика античного города — полиса. В своем исследовании, равно значимом и для историка культуры, и для литературоведа, Фрейденберг приходила к выводу, что «Царь Эдип» особенно хорошо сохраняет структуру древнего сценического мифа: «Эдип — разгадыватель загадок Сфинкса. Иносказание делает из него существо, не умеющее найти разгадки своей судьбы... Здесь загадывание-разгадывание, имевшее такое большое значение для форм будущей трагедии, организует основную тематику пьесы» (Фрейденберг 1978, 472).

Существует одна важнейшая область, где литература всегда имеет истоки, близкие к фольклорным: это ее языковой материал, который, как и фольклор, представляет собой результат передачи одних и тех же знаков и структур (меняющихся относительно медленно и незаметно для пользующихся ими) из поколения в поколение. Поэтому в литературе и ее дописьменных культурных источниках то, что прямо связано с языком, отчасти поддается изучению методами, которые учитывают достижения языкознания. Поясню это на примере того же мифа об Эдипе. Согласно его толкованию, принятому многими учеными, самое имя отца Эдипа Лаий (буквально «левый», по происхождению родственно русскому *левый*) указывает на него как на носителя дурного предвещения или же на

неестественность отношений между ним и сыном: в греческом обрядовом театре левый, западный проход всегда означает страну смерти или чужбину; судя по священным надписям на золотых пластинах, которые греки клали в могилы умерших, их души на перекрестке на том свете должны были избегать левой дороги, чтобы не окунуться в «печальный круг страданий». Языковедческое исследование показывает, что некоторые греческие слова и сочетания слов, определяющие загадку, загадываемую Эдипу Сфингой, восходят ко времени, предшествующему отделению греческой устной традиции от близкородственной ей индоиранской, где есть косвенные отражения похожего на эту загадку текста. Иначе говоря, существовал древний источник загадки Эдипа — общегреческо-индоиранский текст, который можно восстановить, пользуясь средствами сравнительно-исторической лингвистики и поэтики. В этом тексте главным ключевым словом было индоевропейское название ноги — то самое, которое входит во вторую часть имени Эдипа (буквально «с опухшими ногами»: Лаий, боясь исполнения предсказания, велел Иокасте — матери Эдипа бросить младенца, проткнув ему булавкой сухожилия лодыжек). Загадка Сфинги («Кто из живых существ утром ходит на четырех ногах, днем на двух...») основана на описании взрослого человека как «двуногого» в отличие от «четвероногих» животных и младенцев, которые ползают, потому что еще не умеют ходить; это представление, судя по наличию языковых форм его выражения, было (около IV—III тыс. до н. э.) уже у носителей того (восточно)индоевропейского диалекта, из которого развились греческий и индоиранский (см. в наст. изд.: Структура индоевропейских загадок-кеннингов и их роль в мифопоэтической традиции). С формальной стороны трагедия Софокла представляет собой развитие характерного для ранних обрядовых и мифологических текстов чередования вопросов (загадок) и ответов (отгадок), но в древности эти вопросы и ответы касались обычно космоса и приравнивавшегося к нему Первочеловека (из частей тела которого образовались части Вселенной), а у Софокла — судьбы отгадчика загадки (Топоров 1977, 222, 227, 243—250, 258). Недаром и в самом имени Эдипа, и в рассказе о его младенчестве, объясняющем это имя, как бы воспроизведена основная тема загадки Сфинги.

Та дописьменная индоевропейская традиция, которая в равной мере питает истоки древнегреческой и древнеиндийской литературы, вероятно, объясняет и многие сходства позднейшего индийского и греческого театра (хотя не вполне исключено и позднейшее греческое влияние на Индию, см. подробнее ниже в статье о реконструкции литературы). Но в одном отношении древнеиндийский театр отличался от греческого: в нем не было ничего, что напоминало бы трагедию. Более того, когда Калидаса использует древнюю индийскую культовую драму об Урваши, он в своей пьесе полностью освобождает ее сюжет от каких бы то ни было примесей трагедии.

Осуществлявшиеся в новейшее время чрезвычайно искусные опыты воспроизведения формы греческой трагедии при внесении в нее черт психологии современного человека, как в русской литературе в стихотворных пьесах Иннокентия Анненского, только подчеркивают ее исключительность. Степень этой уникальности и непреходящей значимости греческой трагедии делает ее одной из вершин афинской культуры, определивших направление позднейших духовных поисков человечества. В Афинах и в других городах Греции на относительно ог-

раниченном пространстве в пределах всего нескольких поколений было осуществлено продвижение вперед, надолго опередившее все, что следовало за этим относительно коротким рывком. Его наследие усваивалось медленно — сперва благодаря эллинистической культуре, из-за походов Александра Македонского распространившейся по тогдашнему цивилизованному миру, потом благодаря культуре римской и позднейшим средневековым (европейским, византийским и арабским) откликам на античность, наконец, благодаря деятельности гуманистов, в эпоху Возрождения открывших те стороны античной культуры, которые были забыты. Таких исключительных эпох, как Афины времени Софокла и Еврипида и итальянское Возрождение после Данте, за всю известную нам письменную историю человечества было всего несколько. За этими короткими промежутками могут следовать целые века или тысячелетия, живущие их наследием и вырабатывающие формы, более стандартные и усредненные. Общая типология культур, как и этнография и тесно с нею связанная фольклористика, чаще всего оперирует именно повторяющимися стандартными структурами. Короткие же интервалы — такие как Афины V в. до н. э. или итальянский Ренессанс — и свойственные им эстетические формы (например, греческая трагедия или поэма Данте) в принципе не поддаются усредняющему статистическому исследованию. Здесь (как это вообще характерно для наук о человеке в их самых сложных разделах) исследователю культуры и литературы приходится иметь дело с явлениями исключительными, несущими наибольшее количество информации в смысле математической теории информации, где информацию можно понимать как меру неожиданности. Для описанного выше первого типа культур характерна передача во времени относительно неизменных текстов (например, героического эпоса или волшебной сказки), в которых изменения могут происходить как результат отклонений от некоторой средней заданной нормы, поддающейся статистическому наблюдению. Для второго типа культур характерна установка на создание такого текста, которого раньше не было, поэтому в точном статистическом смысле он несет наибольшее количество информации. Это же и создает очень большие трудности при его описании. Существует множество волшебных сказок, которые все построены по одной сюжетной схеме. Но не существует статистической совокупности таких текстов, как «Божественная комедия». Этот текст уникален и этим именно и замечателен, сколько бы мы ни находили в нем отдельных элементов, поддающихся сравнению с тем, что было до него: начальная сцена «Ада», например, содержит символы животных, восходящих к древним мифологическим образам многотысячелетней давности, но смысл этой сцены — не в старых значениях этих образов, а в той символике, которую заново творит Данте. Каждый из подобных текстов оставляет после себя продолжение в литературах следующих веков: можно описывать терцины Пушкина («В начале жизни школу помню я...») и другие) и Блока («День догорел на сфере земли...»), и самой строфиной, и характером образов восходящие к Данте.

Каждый из таких образов, содержащих символическую отсылку к Данте, показывает, как много духовной энергии аккумулировано в его поэме, что дает возможность последующим поэтам иногда одним удачным намеком на нее заново вызывать часть этой энергии. Но изучение подобных последующих полунитат (особенно широко используемых во времена господства ученой поэзии) так же

мало дает для понимания внутренне единого целого поэмы Данте, как и исследование происхождения отдельных символов, в ней использованных. После такого взрыва, как появление «Божественной комедии», литература начинает впитывать созданные при этом взрыве ценности, но рядом с впитыванием происходит и окаменение образа. Вулканическая лава застывает, не всякая отсылка к Данте действует так же сильно, как первоисточник. Можно было бы сказать, что импульс, порождающий вершину культуры, позднее ослабевает и мы видим, как создается канон, передающийся из поколения в поколение и почти не допускающий отклонений. Напомню судьбу европейского канона сонета, от которого не отступались в XIX в. даже такие новаторы, как Бодлер. Только в XX в. стало возможным появление сонета без одной требуемой каноном строки, как в стихотворении известного французского психоаналитика Лакана (1901—1981), которое я позволю себе привести в своем переводе:

ПРОБЕЛ РАЗУМЕНИЯ

Кровь или сок текут в вас, о предметы,
Пот или плоть вас, образы, творят,
Мой слаще сон, чем ваши все приметы,
И ваш поток остановить я рад.
Я выброшен на побережье это.
Мой демон внутренний ведет назад
Туда, где им лишь бытие согрето.
Но если не предамся суесловью,
То — созданы вы потом или кровью,
Предметы, растворяюсь в вас — вовне.
Природа, я в твоём тону потоке,
В вас, образы, вы во плоти иль в соке,
Я в вашем обречен гореть огне.

Этот неправильный сонет (где пропуск одной положенной строки в конце второго четверостишия как бы уподобляет эту строфу терцинам), опубликованный молодым Лаканом в 1929 г., строится на оставшемся существенным для всех последующих работ Лакана противопоставлении внутреннего «я» и потока внешних образов, природных или созданных искусством. Но проблемы эти изложены на языке тех принятых в постсимволической поэзии обозначений, которые при всей своей условности были очень широко распространены. Восходящие к греческим философам-досократикам образы потока и огня по отношению к природе (внешнему миру), как и демон в греческом философском смысле, — части общепринятого кода, стандартные штампы, подобные тем клише, которыми положено изъясняться в культуре, следующей определенным канонам. Следовательно, различие между каноном и отступлением от канона является важным и при анализе некоторых современных текстов. Более того, самый поиск нового, как в современной западноевропейской и американской культурах, может стать стандартом и поэтому уже не несет информации.

В каждый данный период за кажущимся единообразием парадного фасада культуры исследователь может выделить в ней разные пласты, в частности хронологически более древние. В этом состоял смысл того обращения к символике

«неофициальной» (термин ранних работ М. М. Бахтина), в том числе карнаваль-ной культурной традиции, включающей и переосмысленные черты значительно более ранних форм, которым объединяются (при всех различиях между ними) многие авторы лучших работ по истории культуры и литературы, выполненных у нас в 30-е и 40-е гг. Достаточно назвать, кроме уже упоминавшихся — М. М. Бахтина, В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, — также С. М. Эйзенштейна и Л. С. Выготского. Всех наших ученых, входивших в эту плеяду, объединяло понимание народной («неофициальной», или карнаваль-ной) культуры как основного арсенала творческих возможностей, из которого черпали и которым вдохновлялись все крупнейшие писатели. Очень отчетливо ту же мысль во многих своих записях об античной и новой литературе проводил академик В. И. Вернадский. Этим отношением к народному, в частности фольклорному, наследию проникну-та и вся литература века.

Приведу только один пример оценки народной культуры в науке нашего времени, который покажет, как много здесь нас еще ожидает нового. Что пред-почесть в той литературной традиции, которая связана с образом Фауста, — на-родную книгу о Фаусте, гётевского Фауста, вариации на фаустовскую тему в литературе XX в. — у Томаса Манна и Поля Валери? Послушаем ответ, данный одним из наших крупнейших ученых, физиком академиком С. И. Вавиловым: «Гётевский Фауст не настоящий. Он изменяет науке. Он бросается в водоворот наслаждений и утрачивает необходимую ученому степень душевного равнове-сия и “созерцания”. Настоящий — это народный Фауст, тот фольклорный про-тотип, который был использован, но искажен поэтом. Народный Фауст верен своей науке. Он живет и должен жить для нее одной» (цит. по кн.: Левшин 1975, 74—75).

Одно из бесспорных достоинств современной культуры — возможность из-менения не только литературных текстов, но и представлений о них. Это в рав-ной мере приложимо и к литературе, и к литературе о литературе. Мы одинаково готовы к расширению (иногда достаточно радикальному) наших знаний о про-шлом и к принятию новых решений о том, что именно из прошлого больше всего нужно нашему настоящему и будущему.

Представление о наборе основных текстов, являющихся каноническими («классическими»), остается важным для любой культуры, сколь бы подвижной она ни была. Даже в то время, когда Маяковский «сбрасывал с корабля совре-менности» одних классиков, другие поэты в его пантеоне оставались, хотя набор их и был новым. В одном из ранних стихотворений Маяковского они перечисле-ны: «Анненский, Тютчев, Фет». Первых двух в качестве отправных вершин предшествующей поэзии признавали и другие крупнейшие поэты постсимволист-ских направлений. Еще более важна для культуры возможность новой интерпре-тации классического текста. Не только подвижно число классических авторов и текстов, но каждый из таких текстов может быть прочитан заново. Замечатель-ным явлением нашего литературоведения 30-х гг. остается книга Андрея Белого «Мастерство Гоголя» именно потому, что Гоголь в ней прочитан через прони-занное отсылками к нему искусство, современное Белому. Недаром в конце кни-ги появляются главы «Гоголь и Блок», «Гоголь и Мейерхольд» и даже «Гоголь и Андрей Белый». Гоголь раскрывается как наш современник, благодаря чему мно-

гие его черты, раньше не обращавшие на себя достаточного внимания (такие как звукопись), оказываются на переднем плане.

Число новых прочтений писателя-классика в принципе не ограничено. Каждая новая творческая эпоха может истолковать его заново и снова открыть для себя. В этом отношении поучительна история переводов. Нельзя думать, что поэтический перевод (особенно если он удачен) может быть единственно найденным соответствием подлиннику. Переводы Бодлера и других французских символистов, выполненные Анненским, были частью поставленной им перед собой задачи создания новой поэтической системы символов на русском языке. Характерно, что в статье о современной поэзии один из сонетов Бодлера он приводит в переводе прозаическом, потому что всего важнее ему было показать русскому читателю, как может быть истолкована связь образов, ход ассоциаций, на первый взгляд причудливых. Разборы структуры и значений сонетов Бодлера — одно из любимых занятий современной французской критики структурального направления. Есть сонеты, каждому из которых предложено несколько десятков разных истолкований. Текст, в такой степени неисчерпаемый, не может иметь одного переводного эквивалента.

Перевод (как и истолкование многозначного текста в литературоведении) всегда в какой-то мере представляет собой сотворчество, сотрудничество двух авторов. Недаром есть случаи, когда переводы включают в издания поэта, не оговаривая того, что это переводы. Но даже и тогда, когда известен подлинник или прообраз стихотворения, не всегда в достаточной мере может оцениваться его зависимость от оригинала. Особенно много примеров тому можно найти в литературе средневековья, где степень личного участия автора всегда относительна. Цитируемая в книге С. С. Аверинцева о поэтике ранневизантийской литературы строка Симеона Богослова «Я жажду — вод дивяся изобилью» равнозначна первой строке написанной Вийоном на поэтическом турнире баллады «От жажды умираю у ручья» («Je meurs de seuf au près de la fontaine»). Кто автор и кто переводчик в подобных случаях? Вопрос обычно не имеет ответа и не сводится к указанию личного авторства: существеннее найти промежуточные звенья, соединявшие разные литературные традиции и приводившие к одинаковым или сходным результатам.

Для науки о культуре и ее истории особенно важна возможность создания культуроведческого комментария к тексту, который позволяет нам восстановить в какой-то мере его вероятный смысл в то время, когда он был написан. В качестве примера можно привести подробнейший комментарий Г. Г. Шпета к «Посмертным запискам Пиквикского клуба», занимающий целый том в публикации русского перевода в издательстве «Academia», и недавно вышедший комментарий Ю. М. Лотмана к «Евгению Онегину». В обоих случаях многие сведения о культуре эпохи, к которой относится произведение, понадобилось «вынести за скобки» — дать их в отдельной главе, быть может, составляющей в каждой из этих книг наиболее существенную часть. Комментарий такого типа всегда строго ограничен исторически: он раскрывает только те значения образов, которые могли восприниматься современниками; более архаический смысл тех же символов, интересный для предыстории культуры, и их возможная судьба в будущем в такой комментарий не входят. Сама возможность такого комментария показывает,

что у понимания текста всегда есть история. Воссоздавая предпосылки понимания текста, существовавшие в момент его создания или издания, мы не только ограждаем себя от возможных ошибок, навязываемых последующими прочтениями, но и даем читателю способ заглянуть в то прошлое, которое для текста остается его настоящим. Старые научные дисциплины, ориентированные на толкование текста, — герменевтика (историей которой занимался тот же Шпет в книге, написанной им в 1918 г.) и филология в прежнем специальном смысле — должны быть возрождены, если мы хотим освободить литературное произведение от произвола любых возможных прочтений, всегда оставляя за читателем право быть соавтором и сотолкователем текста, но не его разрушителем.

Вспомним здесь слова Пастернака из «Охранной грамоты»: «Предела культуры достигает человек, тающий в себе укрощенного Савонаролу. Неукрощенный Савонарола разрушает ее».

Слова эти могли быть сказаны только одним из участников постсимволистского литературного движения, очень далеко зашедшего в реформе поэтического языка, в его раскрепощении, в открытии поэзии для слов и тем, до того считавшихся и казавшихся непозитивными. Это движение многим сторонним наблюдателям могло казаться разрушительным; более того, позднее, подражая ему, стремились только разрушать, а не делать новое. Между тем литература и искусство десятых и двадцатых годов были обращены не только на низвержение старого (хотя иногда это и декларировалось), но и на выявление новых языковых, образных, тематических возможностей. Те именно писатели, которых считали наиболее противоречивыми всей предшествовавшей литературе, как Хлебников, сейчас нами воспринимаются и как продолжение этой более ранней традиции. Это созвучно самоощущению Хлебникова, переданному им в стихах о Пушкине («Пушкина скитается... Его душа в чудесный час... Платком столетия пестра, поет моей душе сестра») и в прозаических записях об «уровнении души Пушкина» и «уровнении души Гоголя» (архив Хлебникова в РГАЛИ). Недаром Хлебникова так занимала описанная им в «Ка» личность египетского фараона Эх-не-йота (Эхнатона), по учению которого поклонение солнцу ведет к вечному омоложению. Культура не разрушается, только если она находится в движении.

Наука всегда стремится к тому, чтобы выявить неизменное — инвариант при любых преобразованиях. В литературоведении таким инвариантом является ставший каноническим текст; как его преобразования могут описываться не только разные его интерпретации и переводы, но и тексты, его подготовившие (как литературой XVIII и начала XIX в. был подготовлен Пушкин) или к нему восходящие (как традиция эпигонская вплоть до пародий) в той же или других литературах. Понять тот смысл текста, который ему был свойствен не в его предыстории и последующих преобразованиях, а в момент его появления на свет, нельзя без изучения культуры его времени; оттого союз литературоведения и истории культуры неизбежен.

История культуры занята прежде всего поэлементным объяснением текста, установлением того, что значит каждая его составляющая часть и с какими элементами других внелитературных — социальных, исторических — рядов (быта, этикета, права и т. д.) она была соотносена в эпоху его создания. Основываясь на этом детальном культуроведческом комментарии, литературовед может попро-

бовать понять сам и объяснить читателю, как могло функционировать произведение в свою эпоху. Этим совсем не снимается проблема его дальнейшей истории, судьба понимания (или иногда непонимания, иногда переосмысления) текста в следующих поколениях, читающих текст по-своему. Литературоведение вместе с культуроведением могут попробовать написать одновременно историю классического текста и историю его переосмыслений, без которых текст для нас не существует: «Фауст» для нас — это и разные русские переводы «Фауста», и тургеневское понимание Фауста и Дон-Кихота, и пушкинский Фауст, и фаустовские стихи молодого Пастернака. Постоянная жизнь произведения — в его обрастающих откликами, и через них мы снова возвращаемся к омоложенному — и первоначальному тексту.

Литература

- Гинзбург 1982 — *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом // *Гинзбург Л. Я.* Статьи и очерки. Л., 1982. С. 44—46.
- Иванов 1978 — *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978 (2-е существенно переработанное издание под заглавием «Нечет и чет» — *Иванов Вяч. Вс.* Избр. тр. по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998).
- Левшин 1975 — *Левшин Л. В.* Сергей Иванович Вавилов. М., 1975. С. 74—75.
- Пропп 1976 — *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 31.
- Топоров 1977 — *Топоров В. Н.* О структуре «Царя Эдипа» Софокла // *Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели: Структура балканского текста.* М., 1977. С. 222, 227, 243—250, 258.
- Фрейденберг 1978 — *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 472.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья (под другим заглавием: Старое и молодое в культуре и тексте // Литературная учеба. 1983. № 5. С. 159—166) была впервые напечатана во время перед реформами, когда цензура особенно свирепствовала. Поэтому в том месте, где речь идет о Данте, было вычеркнуто упоминание его пантеры в стихотворении Ходасевича «Перед зеркалом» (за несколько лет до того мне удалось две другие строфы из него процитировать в «Чете и нечете», см. первый том этого издания, с. 545). В редакции журнала мне объяснили, что имя Ходасевича нельзя упоминать, потому что он был в свое время лишен советского подданства высочайшим решением. В качестве примера предпочтения народной книги о Фаусте сочинению Гёте можно было бы наряду с Вавиловым назвать и отчасти сходное суждение Кьеркегора. Комментарий Шпета к роману Диккенса теперь переиздан отдельным томом и стал доступен для читателя. К оценке фольклора и его роли для письменной традиции я предполагаю вернуться в следующих томах.

О ВЗАИМООТНОШЕНИИ ДИНАМИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ЭВОЛЮЦИИ ЯЗЫКА, ТЕКСТА И КУЛЬТУРЫ

Современный этап в развитии не только лингвистики, но и всех примыкающих к ней семиотических дисциплин связан с выдвиганием на первый план понятия текста как основного предмета исследования¹. На более ранних этапах лингвисты (в особенности в работах по общему языкознанию) сосредоточивали свое внимание на слове (и словоформе) как знаке, позднее на предложении как правильно построенной последовательности словоформ; текст как последовательность предложений, образующих целое, стал объектом детального изучения в последующий период.

Этому внутреннему движению лингвистики отвечал и переход семиотики от исследования знаков в собственном смысле (с установкой на знаки формализованных систем типа исчислений математической логики, выступающих в качестве модели) к целому тексту (который, в частности, и весь может функционировать как один знак). Последнее позволило не только строить схемы текстов как последовательностей дискретных знаков в духе Проппа², но и приблизиться к описанию таких текстов, которые выступают как непрерывное целое. Если отвлечься от деталей низших уровней человеческого восприятия, остающихся неосознаваемыми, тексты типа живописного полотна, рисунка, скульптурной композиции, архитектурного здания, фильма (в особенности с использованием минимума короткого монтажа и непрерывной точки зрения камеры), музыкального сочинения функционируют как непрерывные единства. Разумеется, в составе сложной композиции и в текстах этого рода можно выделить «фигуры»³, но это не позволяет производить их анализ в точности по методу, сходному с лингвистическим. Этим объясняются трудности, возникшие в последние десятилетия при попытках построения семиотики кино, семиотики музыки и вообще семиотического описания текстов непрерывного типа, которые строились по образцу лингвистического изучения словесных текстов с ориентацией на дискретный элемент — фонему и слово. Развитие лингвистики текста (высказывания) позволяет разрешить часть из этих трудностей. Различие между кодирующими текст элементами дискретного типа (например, фонемами в устном языке и буквами в алфавитном письме) и целостными (неразложимыми) единицами обнаруживается не только в метаязыке исследователя. Это различие существенно и с нейросемиотической точки зрения.

Выяснено, что системы обработки дискретной знаковой информации типа алфавитной, приуроченные у большинства людей в норме к доминантному (левому) полушарию, отличаются от систем обработки непрерывной информации типа иероглифической (письменной — логографической). Для целого ряда задач существенно строгое разграничение разных уровней в пределах знака и текста, начиная с уровней, близких к непосредственному физическому кодированию сигнала (фонемный, графемный), и кончая уровнями, соотносящимися со смыслами и значениями⁴, или даже выше этих последних. По-видимому, число и характер этих уровней, надстраиваемых над текстом, задается тем устройством, которое совершает операции над ним. Иначе говоря, число уровней при описании текста зависит от того, рассчитано это описание на человека или компьютер. Человеческая грамматика в существенных чертах может отличаться от компьютерной, где характер ограничений на объем памяти и поиск в памяти зависит от параметров вычислительной машины (поэтому при ценности ряда результатов вычислительной лингвистики они не непосредственно связаны с лингвистикой в традиционном смысле). В работах по теории контактов с внеземными цивилизациями рассматриваются такие гипотетические случаи общения с устройством, обладающим очень большой оперативной памятью, где основной единицей может быть целый текст. В нормальном человеческом общении текст членится на части, но дальнейшее деление частей текста вплоть до словоформ и морфов осуществляется в метаязыке описания, рассчитанном на человека (а не на компьютер, который может оперировать и целыми текстами, хранимыми в памяти, и их частями). Слово (и словоформа) занимает особое место именно потому, что оно является одновременно и предельным случаем членения текста в реальном общении (например, в диалоге, где из слова может состоять целый текст), и центральной единицей метаязыка.

С этой точки зрения значительный интерес представляет явление анаграммы, открытое Соссюром, а также и рядом других исследователей независимо от Соссюра или вслед за ним⁵. Благодаря анаграмме в ключевом слове текста вычленяются составляющие его дискретные элементы — фонемы, к которым подбираются соответствующие части в других словах текста, благодаря чему весь данный текст стягивается в единое целое. В качестве примера можно привести латышские мифологические дайн. Наличие в них созвучных друг с другом слов, в частности аллитерирующих начал слов, было замечено давно⁶. Но только совсем недавно выявление не только аллитераций, но и анаграмм в текстах некоторых дайн⁷, в этом смысле сопоставимых и с литовскими народными песнями⁸ позволило вскрыть их структуру. Так, в даине

Dīvam byut Dīveņam
Dīvam gudrs padūmeņš
Dīvs kūķim lopas deve,
Dīvs vorpeņas teirumā

предполагается анаграмма (в более узком смысле гипограмма, так как самое ключевое слово входит в состав текста, как это обычно и во многих ведийских текстах) слова *dievs* 'бог'. Вполне возможно, что само наименование героев многих мифологических дайн⁹ *Dieva dēļi* 'божьи сыновья' уже несет в себе часть

сходной анаграммы, что хорошо видно из дайны, в последней строке которой это сочетание входит в анаграмматическую структуру:

dziêduot dzimu, dziêduot aûgu
 dziêduot mûžu nùodzîvuõju
 dziêduot iet dvêselîte
 diêva dêju dârziþã

В этой дайне, которую Эндзелин поставил первой в своей краткой антологии¹⁰, с самого начала подобраны переднеязычные смычные и аффрикаты: *dz-d-t-dz-dz-d-t* (1-я строка), *dz-d-t-dz* (2-я строка), *dz-d-t-t-d-t* (3-я строка), *d-d-d* (4-я строка). Любопытно, что наименее насыщена повторами та последняя строка, в которой выступает предполагаемое ключевое словосочетание. Несомненно, что налицо и мнемотехнический прием, существенный при фольклорной музыкально-песенной (правополушарной) передаче информации.

В связи с изучением фольклорных текстов уместно задать вопрос о степени известности, данности анализируемого текста. Обычно фольклорный текст представлен во многих вариантах, которые не прямо сводятся к одному прототипу (хотя его и можно построить теоретически), а представляют собой много вариаций на одну тему, дающих возможность статистического приближения к некоторому инварианту. Соотношение творческой импровизации и повторения готовых клише, выявляемое при исследовании фольклора¹¹, сближает его, с одной стороны, с аналогичными явлениями в устной речи, с другой стороны — со сходными явлениями в книжных формах словесности (литература в собственном смысле слова). Установка на понимание языка как творчества, объединяющая гумбольдтианскую (и потебнианскую) традицию с картезианской лингвистикой Хомского, в настоящее время должна быть дополнена постоянным учетом клишированных форм, характеризующих каждый речевой жанр (в смысле М. М. Бахтина¹²). В этом аспекте каждое устное высказывание можно рассматривать как сочетание синтаксического и фразеологического (комбинаторно-лексического) стереотипа, определяемого нормой данного речевого жанра, с импровизацией в пределах, обычно заданных текстовыми традициями (причем в традицию данного речевого жанра входит и степень допустимых отклонений от правил). По сути отличие устного высказывания в обычной речи от фольклорного текста состоит только в возможном отсутствии у первого эстетической значимости, обычно имеющейся у второго.

Гумбольдтианская «картезианская» лингвистика вплоть до Хомского (и лишь немногих из его продолжателей) подчеркивала творческий характер построения чуть ли не каждого языкового высказывания, его исключительную сложность, сближающую язык с искусством, а языкознание — с эстетикой¹³. Но наряду с творческими высказываниями, создаваемыми заново и воспринимаемыми как произведения словесного искусства (такова, как правило, образная речь крестьян, служащая основой и для «деревенской прозы», напомним хотя бы, как герой «По ком звонит колокол» Хемингуэя слушает крестьянскую испанскую речь: *It was like reading Quevedo* 'Это было похоже на чтение Кеведо'; в исследованиях последнего времени в этом плане обращено особое внимание на речь эскалеутских сказителей), фразы языка включают и значительное число стандартных штампов, число которых увеличивается благодаря воздействию средств массового обще-

ния. Нейролингвистика установила, что созданием новых высказываний и повторением уже существующих (ритуализованных) занимаются две различные психофизиологические подсистемы, соотносенные соответственно с двумя разными полушариями: с левым полушарием связано построение новых (грамматически правильных, но семантически имеющих малое число ограничений, как «заумные» детские стихи) текстов, тогда как насыщенные клише тексты соотношены с правым полушарием. Они несут наименьшую информацию в точном статистическом смысле. С этой точки зрения представляет интерес и вопрос о статистической структуре устного языка фольклорного текста. На запоминание таких текстов (или их основной схемы и клише, в них входящих) тратится существенная часть долговременной памяти человека — не менее 10^7 двоичных единиц информации¹⁴. Запоминание их облегчено обычно соотносением с музыкальным сопровождением, локализуемым в том же (правом) полушарии.

По своему отношению к сохранности канонических текстов и созданию новых текстов можно выделить два основных типа, в основном соответствующих предложенному К. Леви-Строссом делению культур на «холодные» и «горячие»¹⁵. В «холодных» культурах, к которым принадлежат все архаические культуры и пласты «неофициальной» карнавальная культура внутри традиций Нового времени, установка делается на возможно более точную передачу во времени основных текстов, в частности мифопоэтических и фольклорных. Разумеется, и здесь при их передаче возможны ошибки, которые (согласно современным общеэволюционным представлениям) можно интерпретировать как помехи. Снятие этих ошибок (помех) позволяет реконструировать исходное сообщение, что с успехом делается в таких быстроразвивающихся научных дисциплинах, как, например, исследование индоевропейской мифопоэтической речи.

Напротив, в «горячих» культурах, к которым принадлежат все европейские (и позднее втянутые в их орбиту неевропейские) после Возрождения, в особенности начиная с победы рационального научного мышления в XVII—XVIII вв., основная установка заключается не в сохранении уже существующего текста, а в создании нового текста, который должен быть принципиально отличен от всех ранее существовавших и соответственно несет максимальное количество информации в статистическом смысле. Следовательно, «картезианская» лингвистика с характерным для нее переносом акцента на творческий характер языкового акта и может рассматриваться как типичное порождение «горячей» культуры.

Намеченные два основных типа, разумеется, представляют собой скорее идеализированные схемы или модели. Внутри каждой культуры можно обнаружить проявления той и другой тенденций с различными количественными соотношениями между ними. В пределах правил передачи канонических текстов в «холодных» культурах возможны очень существенные вариации, определяемые индивидуальностью сказителя, шамана. В «горячих» же культурах распространение средств массовой информации способствует накоплению языковых и других клише, на определенный период становящихся каноническими текстами. Кроме того, представление о некотором наборе основных текстов, являющихся каноническими (классическими), остается существенным и в «горячих» культурах, где эти тексты воспроизводятся (с соответствующими пояснениями) в неизменном письменном (печатном) виде. Однако для «горячей» культуры всегда ос-

тается существенной проблема новой интерпретации классического текста. Одним из высочайших взлетов гуманитарной науки у нас в стране в первой половине XX в. остается книга Андрея Белого о Гоголе¹⁶ именно потому, что в ней Гоголь показан через его преломление в искусстве, современном Белому, этим часто были продиктованы даже собственно литературоведческие выводы (такие как анаграммы у Гоголя, открытые Белым задолго до того, как анаграммы оказались в центре внимания лингвистики и поэтики).

Это сказывается в книге Белого и в последовательном сопоставлении Гоголя с современными авторами и интерпретаторами — самим Белым, Блоком, Маяковским, Мейерхольдом, чья сценическая практика была созвучна подобному прочтению Гоголя и его поддерживала. Постановка Мейерхольдом «Ревизора», как и новые сценические интерпретации «Гамлета» на рубеже 20-х и 30-х гг., отвечали той же потребности «горячей» культуры: заново прочитать классическое произведение. Более того, жизнь классического произведения может осуществляться только через подобные новые (в принципе друг друга не повторяющие) интерпретации. Отклонение переводов (например, Шекспир в переводе Пастернака) от подлинника отвечает (независимо от субъективных намерений переводчика, сознательно смещающего оригинал в силу собственных эстетических убеждений) этой же тенденции.

В «горячей» культуре не только писатель, чьи тексты давно включены в число канонических, с каждым следующим продвижением внутри культуры истолковывается заново: самое число таких писателей и их текстов подвижно, каждая эпоха включает новых авторов, иногда исключая других. Общий резервуар памяти культуры значительно больше, чем число канонических текстов, что и позволяет каждой эпохе (или художественному направлению) по-своему отбирать те из них, которые ближе всего духу заново создаваемого.

Так, до 80-х гг. прошлого века¹⁷ на протяжении почти двухсот лет оставалось без внимания стихотворение, включенное Н. П. Николаевым в его стихотворную пьесу «Розана и Любим»¹⁸.

- (1) Барское счастье — наше несчастье,
- (2) Барское ведро — наше ненастье,
- (3) Их забота — наша сухота,
- (4) Их забава — наша отрава,
- (5) Их беда — хлеб да вода,
- (6) Хлеб да вода — наша еда,
- (7) Затеи да холя — барская доля,
- (8) Наша холя — милая доля.

Стихотворение близко к поэзии XX в. по всем основным своим характеристикам — антонимической структуре, напоминающей стихи Цветаевой (например, о богатых и бедных), поэтическому языку, предельно «обмирщенному» (термин Мандельштама) и далекому от церковнославянского, синтаксису (именные предикативные формы с нулевой связкой), ритмике, рифмовке и звуко-смысловым параллелизмам.

Устойчивой чертой метра служит только полустопное двустопное дактиль (с женским окончанием, только в строках 5—6 сменяемым мужским) после цезуры. Ему предшествует либо двустопный дактиль с женским (1—2) или мужским (6)

окончанием, либо двустопный амфибрахий с женским окончанием (7), либо двустопный хорей с женским (3—4, 8) или мужским (5) окончанием. С точки зрения метрики стихотворных пьес XVIII в. такие комбинации метров могли интерпретироваться еще и в духе передачи античных метров (и их немецких соответствий) применительно к русским языковым возможностям. Но в XX в., бесспорно, метрическая схема воспринимается скорее как урегулированный четырехдольник, чем как логазд. Во всем стихотворении, кроме 2-й строки, на цезуру приходится рифма, связывающая между собой оба полустишия. Но 2-я строка, где в первом полустишии нет рифмы, показывает, что эта внутренняя рифмовка факультативна. В строках 1—2, 5—6, 7—8 внутренние рифмы связаны с внешними и поддерживаются грамматическим параллелизмом. В строках 3 и 4 в каждой строке своя рифма (внутренняя). Характерное для державинской эпохи¹⁹ (а судя по рифмологическим изысканиям Д. Уорта, и вообще для русской поэзии XVIII в.) отодвижение созвучия вглубь слова сказывается не только в полуграмматической рифме *несчастье — ненастье*, но и в особенности в начальном созвучии *забота — забава*, связывающем начала именно двух тех строк, которые в отличие от других парных строк не связаны между собой рифмой (ср. также начальное *затеи* в начале предпоследней строки). Любопытны проходящие через все стихотворение повторы противопоставляемых друг другу притяжательных местоимений, иногда заменяемых по смыслу прилагательными (*их, бар = барское*). Сама доведенная до предела обнаженность приема конструкции сближает стихотворение с поэтикой XX в. Это — не изолированный пример. И по отношению к Державину, и применительно ко многим малоизвестным поэтам конца XVIII в. и начала XIX в. несомненно, что у них намечались или даже частично реализовались возможности, позднее подавленные в силу хода развития послепушкинской поэзии, канонизировавшей и разрабатывавшей на протяжении столетия относительно узкий диапазон стилистических и языковых способов выражения. Если крупнейший современный поэт — Бродский в стихах на смерть Жукова — может для стихотворения на тему из новейшей истории воспользоваться вариацией державинского «Снегиря», то и приведенное стихотворение Николева вполне может встать в ряд со стихами поэтов цветаевской школы.

Следуя Попперовой идее «трех вселенных», где первая представляет собой воспринимаемую, вторая — психическую сторону семиотического «мира знаков и текстов», реализовавшихся в воспринимаемых сообщениях, под третьей можно понимать набор всех созданных и потенциально возможных текстов и их значений (в том числе излагающих еще не сделанные открытия, содержащих еще не известные романы и стихотворения и т. п.). См. об этом подробнее в первой статье настоящего тома. В таком случае «третья вселенная» или ее часть могла бы мыслиться в духе мандельштамовского четверостишия:

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листья,
И то, чему мы посвящаем опыт,
До опыта приобрело черты.

Так, в пределах истории русской поэзии можно было бы считать давно уже (на протяжении более века) существующими возможности построения текстов, реализованные уже в таких строках Случевского, как

Вдоль по грядкам колобродят
Сфинксы с мертвой головой.

То, что окончательное выражение этот тип ранее потенциально существовавших текстов нашел в поэзии раннего Пастернака, определяется конкретной историей русской лирики, о которой, в частности, в этом плане писал уже Иннокентий Анненский (упоминая и Случевского), а еще раньше — Аполлон Григорьев, отметивший со свойственной ему пронизательностью потенциальные возможности, намеченные в первых же публикациях Случевского («Ходит ветер избо-чась...»). В известной обзорной статье Анненского о современной ему поэзии²⁰ в качестве примера поэзии следующего поколения, сформировавшегося под воздействием 1905 года, приводилось стихотворение В. Кривича (сына Анненского), содержащее выделенные Анненским строки:

Велся долго и невнятно
Скучный спор дождя и крыш
И зловещи были пятна
Синих выцветших афиш.

Текстуальное совпадение не только именно этих строк, но и всей осуществленной в них тенденции с пастернаковскими «Двумя книгами», написанными почти десятилетие спустя, не вызывает сомнения. Причем речь идет не столько о возможном влиянии вообще поэзии Анненского (сам Пастернак в поздней автобиографии «Люди и положения» предпочитает говорить о совпадении, т. е. о конвергенции) и этой его статьи (впервые напечатанной в «Аполлоне» в 1910 г., когда Пастернак только начинал писать стихи, тогда еще достаточно далекие от этого образца, насколько можно судить по посмертно опубликованным отдельным наброскам), сколько о существовании в пределах речевых жанров, используемых в русской лирике, возможностей, которые могли (при меньшей наличности заданных форм) реализоваться и раньше, но могли бы и еще гораздо дольше ждать условий (внутрилитературных и внелитературных), благоприятствующих их появлению. Иначе говоря, реализация генотипа зависит от того, насколько «холодной» или «горячей» является культура.

В качестве другого примера, демонстрирующего наличие потенциального текста до того, как он приобретает самостоятельный статус в истории литературы, можно было бы сослаться на стихотворение «Голос души», вставленное в стихотворение «Может статься так, может иначе...» (1918) в первом издании «Тем и вариаций» Пастернака. «Голос души», стилистически резко отличный от поэтики «Двух книг» Пастернака (но отчасти продолжающий некоторые стихотворения из «Поверх барьеров») и, видимо, поэтому исключенный автором из всех последующих изданий, во всех существенных чертах поэтического синтаксиса, переносов, рифмовки, ритма, образности предвосхищает аналогичные стихи, которые Цветаева начинает писать через несколько лет, к середине 20-х гг., после ее знакомления с книгами Пастернака. Более того, это совпадение не ускользнуло от внимания самой Цветаевой. На полях принадлежавшего ей экземпляра книги Пастернака против этого стихотворения она написала: «Это — моя душа» (по странному стечению обстоятельств в «Голосе души» душа — anima — поэт говорит о себе в женском роде). Стихотворение Пастернака, говоря в тех

терминах биологических аналогий, которые любил употреблять Выготский, — генотип по отношению к фенотипической реализации стихов Цветаевой. Но этот генотип, если бы он остался в этом стихотворении Пастернака, мог бы еще долго фенотипически не реализовываться. В рассматриваемом отношении историю литературы представлялось бы целесообразным рассматривать с точки зрения того, как вся масса фенотипически реализованных текстов соотносится с потенциально возможными генотипическими текстами (мыслимыми соответственно в «третьей вселенной»). Во всякой литературе, очевидно, наибольшие взлеты означают фенотипическую реализацию именно тех генотипов, которые до этого могли быть еле намечены, хотя на фоне их фенотипической реализации становятся очевиднее и ранее существовавшие генотипические черты. В частности, в указанной книге Андрея Белого выявлены те генотипические черты, которые намечены у Гоголя, но фенотипически реализованы только самим Белым и другими писателями XX в.

Сказанное можно пояснить на примере возможных русских метрических текстов. Согласно их расчетной модели, разработанной А. Н. Колмогоровым в развитие стиховедческих статистических трудов Андрея Белого и Б. В. Томашевского, для русских двустопных и трехстопных размеров можно было бы ожидать значительной доли текстов с пропуском метрических ударений типа: *И кланялся непринужденно*. Существенно заниженная доля их в послепушкинской традиции определялась не языковыми, а культурно-историческими факторами. Понимание культуры как «производимого обществом ценностного отбора»²¹ вполне применимо и к таким поддающимся уже сейчас точным методам исследованиям текста, как метрические. Культурный фильтр до начала XX в. отсеивал те ритмически необычные формы, которые по теоретической модели вполне были генотипически возможны и в отдельных случаях встречались как последовательность трех вторых строк с пропусками двух срединных метрических ударений в трех двустопных строках: *Я видел горные хребты, | Причудливые как мечты, | Когда в час утренней зари | Курились как алтари | Их выси в небе голубом | И облачко за облачком...* («Мцыри» Лермонтова). Но фенотипическая реализация этих возможностей осуществилась после опубликования первых поэтических экспериментов Белого, тогда же нашедших теоретическое обоснование в его стиховедческих статьях, собранных в сборнике «Символизм»²². Уже цикл Блока «Ямбы», написанный в том же (1910) году, когда вышли упомянутые стиховедческие работы Белого, открывается стихотворением, где подряд идут строки с пропусками двух срединных метрических ударений:

Все сущее увековечить,
Все мертвое очеловечить,
Несбывшееся воплотить.

Но наибольшее развитие, подготавливавшее их канонизацию, тексты с пропусками метрических ударений получили в двухстопных и трехстопных размерах у Пастернака и Цветаевой. Как и у Блока, у обоих этих великих поэтов следующего поколения, судя по их собственным высказываниям, не было сочувственного отношения к метрическим штудиям Белого, но их результаты косвенно сказывались на поэтической практике всех названных поэтов.

На примере метрических текстов видно, что литературные произведения представляют некоторое подмножество всего множества возможных текстов, производимых по правилам языка. Культурный отбор (фильтр, или «цензура», в частности, в смысле психоаналитической культурологии) делает это подмножество существенно меньшим, чем это представилось бы согласно такой упрощенной модели, которая рассматривала бы письменный текст просто как фиксацию устного. Обычно в каждом литературном жанре содержатся правила, соотносящие этот жанр с жанрами речевыми. Речь идет и о многих дополнительных ограничениях (синтаксических, лексических, семантических), накладываемых на письменный и делающих его особым по отношению к устному тексту (в том числе и фиксированному письменной записью).

Сопоставление коллективов, поощряющих изобретения (новое), и социумов, им препятствующих, в широкой антропологической перспективе намеченное Крёбером²³, прямо относится и к отбору текстов. Это соотношение связано с типом памяти общества. Одним из показательных примеров может быть отбор текстов писателем на стадии их подготовки к изданию. В качестве наглядного образца могут служить издания тех авторов, которые, как Томас Вулф и Велимир Хлебников, по биографическим причинам имели сами мало отношения к публикации своих произведений. Различие касается не только текстологических деталей, но и самого статуса текстов и степени их фрагментарности. Среди наиболее удачных изданий Томаса Вулфа можно назвать такие сборники, как «Поэтические куски из прозы Томаса Вулфа», где отсутствует начисто производимый издателями монтаж и поэтому можно изучать фактуру письма по микрофрагментам текста (подлинный текст одного из романов Вулфа издан только в 2000 г.). В большинстве изданий Хлебникова соотношение между фрагментом и той композицией, внутрь которой Хлебников сам (в разные периоды по-разному²⁴) включал свои фрагменты, нарушено так, что фрагмент либо печатается отдельно от целого, к которому он принадлежит, либо связывается более или менее случайно с другими фрагментами. Но сходные проблемы до сих пор остаются и по отношению к писателям, чьи тексты значительно более подробно исследовались. Так, в известной мере произволом издателей можно считать публикацию «Когда для смертного умолкнет шумный день...» без последних двух четверостиший (обычно в собраниях сочинений помещаемых в приложениях), хотя последние весьма значимы для последующей литературы (напомним хотя бы записи Розанова). Пример прижизненной и посмертной метрической редакции сочинений Тютчева остается хрестоматийным. По-видимому, оправданным следует считать тот лингвистический подход к «истории» текста, который преимущественно на материале рукописей Гейне и Марселя Пруста развивается группой сотрудников парижского Центра научных исследований. При изучении текста по рукописям с учетом авторской пред- и постредактуры (в том числе и полного авторского отказа от текста, ср. выше о «Голосе души» Пастернака) выясняется, что и письменно-литературный текст дан, как и фольклорный, лишь в некоторых приближениях к идеализированному прототипу, к воссозданию которого обычно стремится издатель-текстолог. Степень каноничности одного из этих приближений увеличивается по мере увеличения близости культуры к типу «холодной».

На протяжении нескольких последних десятилетий увеличился интерес к изучению одного отдельного текста, в частности стихотворного. Однако исследования показали, что в принципе возможное число разборов или прочтений (а соответственно и переводов и переложений) одного текста неограничено. Так, наряду с известным анализом «Кошек» Бодлера, проведенным Леви-Строссом и Якобсоном²⁵, сейчас существует 28 других разборов, недавно подытоженных Гардемом, который приходит к выводу, что подобные анализы неоднозначны и во многом зависят не от текста, а от того, кто его разбирает. Другой возможной задачей может быть исследование целой совокупности текстов с целью выявления лежащего в их основе набора порождающих правил. Так, можно было бы дать анализ всех сонетов Бодлера с целью вскрыть такой механизм порождения, который дал бы возможность написать еще один ($n + 1^{\text{й}}$) сонет или хотя бы пародию на него или эпигонское подражание. Такое исследование более непосредственно было бы связано и с историко-культурным анализом.

В какой-то мере практический анализ не одного текста, а группы текстов часто осуществляется в истории культуры, например, при усвоении данной традиции, скажем, с помощью переводов. Анализируя перевод на венгерский язык нескольких сонетов Бодлера, произведенный Ади, можно заметить, что поэт в своей венгерской версии достаточно свободно компонует материал не одного, а нескольких сонетов. Так, у Ади появляется персонификация *Szépét* 'Красота' в одном из сонетов, где во французском тексте *Beauté* в этом значении отсутствует; но этот излюбленный бодлеровский персонифицированный образ встречается в целом ряде других текстов Бодлера, которые Ади имел в виду в своем переложении. Сходным образом Цветаева в своем переводе на французский язык пушкинских «Бесов» («Мчатся тучи...») вставила в стихотворение строки («Ни огня, ни черной хаты») из другого близкого пушкинского стихотворения («Зимняя дорога»); сходство ее восприятия обоих стихотворений подтверждается и автобиографической прозой Цветаевой (см. подробнее во втором томе настоящего издания в статье о переводах Цветаевой). Культура в своем движении производит сопоставление текстов.

К тому, как исследование языковых текстов соотносится с изучением культуры, можно подходить с нескольких точек зрения. Одна из наиболее теоретически важных была сформулирована около 30 лет назад Р. О. Якобсоном и К. Леви-Строссом: можно задаться вопросом — в какой мере методы современной лингвистики, оказавшиеся столь эффективными применительно к фонологическому и грамматическому уровням языка, могут быть полезными при исследовании культуры²⁶. Представляется, что именно сейчас при объединении анализа текста и культуры настало время предложить ответ на этот вопрос. За последние десятилетия лингвистика, в том числе и лингвистика текста, как и другие науки о человеке и природе, явственно пришла к снятию искусственного противоположения синхронного и диахронического аспектов. Языковая структура на любом ее уровне рассматривается динамически. Морфология глагола и морфологические чередования во многих языках, в том числе славянских (в работах Р. Якобсона, М. Халле, А. А. Зализняка и других лингвистов), описаны в исследованиях последних десятилетий так, что выявлена связь синхронного описания с внутренней реконструкцией. В фонологии последовательное отделение собственно фо-

нетического уровня от фонологического и морфологического ведет к осмыслению того, в какой мере последний хранит следы истории. Так, синхронное описание процесса компенсаторного удлинения гласных, предполагающего всегда превращение исчезающего согласного в глайд и последующую монофтонгизацию дифтонга в микротексте²⁷, позволяет с помощью этой динамической универсалии объяснить возникновение новых долгот из сочетаний с исчезающими ларингальными, становившимися глайдами («сонантическими коэффициентами», по Соссюру) в древних индоевропейских диалектах. Лингвисты, в частности строящие вслед за Хомским и Халле динамически ориентированные порождающие модели фонологических структур, занятые последовательным снятием хронологических слоев в современном состоянии языка. Описать любой современный, например индоевропейский и, в частности, славянский язык, — значит понять, что в нем сохранилось от каждого из промежуточных звеньев, соединявших его с общеиндоевропейским праязыком и далее с праславянским, и что к этим звеньям добавлялось (в том числе и при ареальных контактах с родственными и неродственными языками, например в балканском славянском на территории Балкан) на каждом следующем этапе.

Поскольку большинство языков мира или совсем не имеет письменных памятников, позволяющих проследить языковое развитие по текстам, или же обладает достаточно скудным числом таких текстов (к тому же обычно весьма фрагментарных), лингвист чаще всего строит свои выводы относительно истории языка, опираясь прежде всего на данные современного языка и его диалектов (и сопоставляя его с другими родственными). Благодаря невиданному расширению круга языков (чаще всего бесписьменных или только недавно получивших письменность), которые в настоящее время впервые подвергаются массовому сравнительно-историческому обследованию, в последние годы давшему важные новые результаты, именно современные языки стали главным объектом изучения компаративистики (в отличие от науки XIX в., предпочитавшей, за немногими существенными исключениями, иметь дело с языками мертвыми и оттого детально описавшей историю лишь малого числа языковых семей). В этом смысле особое значение имели уже работы Л. Блумфилда, Э. Сепира и других лингвистов-американистов по америндейским языкам и языкам группы атабаскской — эяк — тлингит («на-дене»), а также исследования Н. С. Трубецкого и других кавказоведов по северокавказским языкам. После того как в этих пионерских работах была продемонстрирована возможность построения сравнительных грамматик живых бесписьменных языков, в последнее время построены такие грамматики не только для отдельных семей, но и для целых макросемей, к потомкам которых относятся и живые, и некоторые мертвые языки, сравнение с которыми создает всегда возможность дополнительной проверки выводов. Так, реконструкции, относящиеся к северокавказской семье языков, проверяются при установлении генетических связей с ней мертвых: хаттского²⁸, хуррито-урартского и этрусского языков.

Если привести в качестве примера последний, в настоящее время могут быть указаны, скажем, следующие возможные северокавказские этимологии этрусских слов. Из имен существительных выделяются имена родства, значение которых достоверно благодаря эпитафиям, ср. этрусск. *puia* 'женщина': бацбийск. *pst'uin*,

хаттск. *zzuwa*, хурритск. *ašti*²⁹, о.-сев.-вост.-кавк. **ć(V)dV-?*; этрусск. *sex* 'дочь': хурритск. *sali*, урартск. *sila* 'дочь' (соответствие этрусск. -*χ*:- хурритск. -*l*-; может быть либо морфологическим, либо фонетическим, в случае чего возможны параллели и в именных суффиксах типа этрусск. -*χ*:- хурритск. -*l*-, хаттск. -*l*-) при спорном сближении хурритского слова с о.-вост.-кавк. **-i-lć'wi*³⁰. Этрусск. *huslś* 'сын, мальчик', мн. ч. *huslś-ur* родственно урартск. *arše* 'дитя, отрок', о.-вост.-кавк. **V/r/šV*, даргинск. *urši* 'сын, мальчик', о.-адыг. **ša-wa* 'сын, парень'³¹ и т. п. Возможность проверки с помощью таких древних языков, как хаттский, хурритский, урартский, этрусский, выводов северокавказского сравнительного языкознания распространяется не только на отдельные слова, но и на целые тексты, относящиеся к тем жанрам, которые в древневосточных культурах (в большей степени еще «холодных») отличались малой вариативностью.

Эта стабильность сказывалась и в неизменности словаря. Можно сослаться на опыт работы над текстами мертвого хаттского языка (хатти), на котором говорили на севере Малой Азии в III тыс. до н. э. (задолго до его фиксации в качестве языка священных текстов). При установлении его родства с северо-западнокавказскими языками иногда оказывается возможным сравнение не только с реконструированными праадыгскими формами, но и с современными фольклорными кабардино-черкесскими и адыгейскими речениями, а также с формами родственных абхазско-абазинских и убыхского языков. Сравнение с ними помогало самой интерпретации текста: так, смысл глагола *kuwa-* 'хватать' в мифе хатти о луне, упавшей с неба, прояснился благодаря тому, что в убыхском (и других языках, отдаленно ему родственных) этимологически тождественный глагол (убыхск. *q°a-* 'хватать', аварск. *kku-*) употребляется, когда речь идет о лунном и солнечном затмении. Поэтому и смысл всего хаттского мифа разъяснился: оказалось, что речь идет о мифологических и лексических образах, которыми в северокавказских мифопоэтических традициях описывались лунное и солнечное затмения. Этот вывод подкрепляется и другими соответствиями: напр., хаттск. *za-du-ḥan* 'опустился' (на землю, о боге Луны в том же мифе); убыхск. *z°a-l°a* 'спускаться' в сочетаниях *ándya z°at° 'aq'a* 'солнце опускается', *aš'x-az°anat° 'aq'ayla* 'все вещи, которые он (бог) спустил с неба для нас'; хаттск. *-zik* (с префиксами *duk-zik*) 'упал' (о боге Луны, упавшем с неба в мифе); убыхск. *č'a-k'a* 'падать' (о предметах, падающих на землю, в том числе о садящемся во время заката солнце).

Установление одинаковых мифопоэтических контекстов для этимологически тождественных слов одновременно дает основу для переинтерпретации текста и для реконструкции его чрезвычайно удаленного во времени первоисточника теми же методами, которые ранее были разработаны по отношению к индоевропейскому мифопоэтическому языку. Традиция, по свидетельству письменных хаттских текстов, оставалась неизменной на протяжении более пяти тысячелетий, что и делает возможной чрезвычайно далекую реконструкцию: эти образы в соответствующей словесной форме можно возвести к общесеверокавказскому праязыку, существовавшему не менее семи тысяч лет назад. Одной из основных проблем в исследовании соотношения языковых текстов и культуры представляет выяснение того, как подобные мифопоэтические образы и основанные на них речения устойчиво сохраняются, постепенно преобразуя свою семантику по мере наложения на них логически четких концептов. Уже поэтому (хотя это и не получило

еще до конца полного осознания в теоретическом языкознании) на практике лингвисты и культурологи пришли к необходимости следования общенаучному методологическому принципу, победившему и в других науках. Он был (в том числе и по отношению к языку) сформулирован во впервые изданной в 1982 г. (но написанной более полувека назад — в 1927 г.) замечательной работе крупнейшего психолога XX в. Л. С. Выготского: «Понять до конца какой-нибудь этап в процессе развития и самый процесс можно, только зная конец процесса, результат, направление, куда и во что развивалась данная форма. Имея конец пути, можно легче понять и весь путь в целом, и смысл отдельных этапов. Таков один из возможных методологических путей, достаточно оправдавший себя в ряде наук»³².

Как и другие наиболее проницательные ученые, занимавшиеся в период между двумя мировыми войнами проблемой роли косвенных свидетельств в науке, и, в частности, опираясь на выводы методологического исследования философа и психолога В. Н. Ивановского³³, Выготский уже в своем докладе на II Всероссийском съезде по неврологии в начале 1924 г. и позднее в написанной по этому докладу статье приходит к признанию особой роли реконструкции. Он обосновывает вывод о том, «что вопрос о научной ценности самонаблюдения решается сходно с практической ценностью в судебном следствии показаний потерпевшего и виновного. Они пристрастны — мы это знаем а priori; поэтому они заключают в себе элементы лжи; может быть, они нацело ложны. Поэтому полагаться на них — безумие. Но значит ли это, что мы должны в процессе не выслушивать их вовсе, а только допрашивать свидетелей? И это было бы неумно. Мы слушаем подсудимого и потерпевшего, сопоставляем, обращаемся к вещественным доказательствам, документам, следам, свидетельским показаниям (и здесь бывают лжесвидетельства) — и так мы устанавливаем факт. Не следует забывать, что есть целые науки, не могущие непосредственным наблюдением изучать предмет. Историк и геолог восстанавливают факты, которых уже нет, косвенными методами, и все же они изучают в конечном счете факты, которые были, а не следы и документы, которые остались и сохранились. Так и психолог часто бывает в положении историка и геолога. Тогда он действует, как сыщик, обнаруживающий преступление, которого он никогда не видел»³⁴. Применительно к психологическому исследованию (и вообще интерпретации, учитывающей психические факторы) литературных текстов этот же принцип развит в те же годы в «Психологии искусства» Выготского, завершенной в 1925 г.

Развивая свою критику тех рефлексологических методов и бихевиоризма, которая предвосхищала осуществившееся несколькими десятилетиями спустя (в лингвистике начиная с Хомского) осознание исчерпанных возможностей позитивистского «объективного» описания, Выготский задавался вопросом: «Как поступают науки при изучении того, что не дано нам непосредственно? Говоря общо, они его конструируют, воссоздают предмет изучения методом истолкования или интерпретации его следов или влияний, т. е. косвенно. Так, историк истолковывает следы — документы, мемуары, газеты и пр., и все же история есть наука именно о прошлом, реконструированном по его следам, но не о ее документах. Так же и в детской психологии: разве детство, детская душа, недоступная нам, не оставляет следов, не проявляется вовне, не открывается? Вопрос только в том, как, каким методом толковать эти следы — можно ли толковать их по аналогии

со следами взрослого? И дело, значит, в том, чтобы найти правильное толкование, но не в том, чтобы отказаться от толкования вовсе. Ведь и историки знают не одно ошибочное построение, основанное на верных документах, но на ложных толкованиях... И если бы историк, или геолог, или физик рассуждали, как рефлексолог, они сказали бы: так как прошлое человечества и Земли нам недоступно (детская душа) непосредственно, непосредственно же нам доступно только настоящее (сознание взрослого), многие же ложно толкуют прошлое по аналогии с настоящим или как маленькое настоящее (ребенок — маленький взрослый), то история и геология субъективны, невозможны; возможна только история настоящего времени (психология взрослого человека), а историю прошлого можно изучать только как науку о следах прошлого, о документах и т. п. как таковых, но не о прошлом, как таковом (приемами изучения рефлексов без всякого толкования их)³⁵. Примерно через 10 лет после Выготского сходным образом роль реконструкции и косвенных свидетельств (пользуясь, между прочим, той же аналогией с судебным разбирательством) в гуманитарных науках обосновал Хокарт, приводивший и иллюстрации из естественных наук³⁶. Дальнейшее развитие науки подтвердило правильность хода мысли Выготского и Хокарта.

Принцип реконструкции на основании косвенных свидетельств оказался в последние годы главенствующим и в таких центральных для современного научного знания дисциплинах, как молекулярная биология. Достаточно сослаться на слова Вёсе, одного из первооткрывателей археобактерий, обнаружившего третьи (наряду с прокариотами, клетки которых не имеют ядра, и эукариотами, клетки которых обладают ядрами и другими «вставленными» в них — с синхронной и эволюционной точек зрения — структурами) из главных «царств» живой природы, оставшееся от ранней (земной или космической) среды, где не было еще кислорода, в атмосфере преобладали такие химические соединения, как метан, несовместимые с двумя другими царствами. Согласно Вёсе, «быть может, наиболее удивительным в новейших открытиях в области молекулярной теории происхождения видов является то, что они показывают, как много информации относительно самых ранних ступеней эволюции заключено в самой клетке»³⁷.

У современной молекулярной биологии и лингвистики совпадает не только динамический подход к предмету, но и методы выявления основных типов эволюционной информации. Различие между такими генетическими последовательностями позволяет измерить время, отделяющее их от общего предка (молекулярные часы, сопоставимые с глоттохронологией). Наконец, сравнение множества таких генетических последовательностей позволяет осуществить реконструкцию их общего предка, типологически аналогичную лингвистической реконструкции. Сходство этих методов генетической теории эволюции с основными методами и результатами сравнительно-исторического языкознания представляется разительным, и можно только удивляться силе интуиции Шлейхера, почувствовавшего общность этих последних с тем аппаратом исследования биологической эволюции, который создан лишь в наше время, а после открытий Дарвина мог только угадываться. Сходство методов и результатов эволюционного подхода в биологии и в лингвистике проявляется, в частности, и в наличии двух взаимопроверяющих способов исследования эволюции: сравнительно-исторического сопоставления дискретных последовательностей, несущих одинаковые функции

во внешне сходных сообщениях (биологических или языковых), и изучения реальных следов эволюции (палеонтологических в биологии, текстовых в лингвистике — там, где удастся найти письменные свидетельства). Первый способ оперирует относительной хронологией, второй — абсолютной; поэтому второй служит для проверки первого.

Например, сравнительно-историческое исследование современных северокавказских языков позволило предположить, что задолго до их разделения в них существовала система классного изменения имен существительных, согласовывавшихся с глаголами и прилагательными по классам, следы которой сохранились в нахско-дагестанском (северо-восточнокавказском). Установление принадлежности хаттского языка (известного по клинописным текстам в качестве мертвого священного языка северо-востока Малой Азии во II тыс. до н. э., но бывшего разговорным языком в III тыс. до н. э.) к северокавказской семье языков позволяет проверить эту гипотезу благодаря наличию в хаттском таких существительных с классными префиксами первого класса (мужчин) *wa-*, как, например, хаттск. *wa-tuḥ-kante* ‘сын царя, царевич’ (префикс *-wa-*, соответствующий о.-сев.-кавк. *u-*, предшествует словосложению, где хаттск. *tuḥ* соответствует кабардинск. *тхъэ-* в сложениях типа *тхъэ-мадэ* ‘старейший’, ср. адыг. *тхъэ* ‘бог’; хаттск. *kante-* соответствует кабардинск. *клантлэ-* ‘маленький’, абхазск. *кантапыр* ‘мальчишка’, чеченск. *клант* ‘сын’, ср. *паччахьан клант* ‘царевич’), где преф. *wa-* соответствует согласователю *в-* (преф. I класса) в чеченских конструкциях с этимологически родственным именем существительным: *клант в-ахара* ‘парень пошел’, *в-оккха в-олу клант* ‘старший сын’ и т. п.; хаттск. *wa-zari-* ‘человечество’ (где преф. мн. ч. I кл. *wa-* предшествует хаттск. *zari-* ‘человек’, которое соответствует чеченск. *стаг* ‘человек’, хурритск. *тае* ‘человек’, ср. к фонетическому соответственно хаттск. *wa-zar-* ‘овца, баран’; чеченск. *уь-стаг* ‘овца’) при согласователю префиксе первого класса *в-* в чеченск. *стаг вахара* ‘человек пошел’, *воккха стаг* ‘большой (старый) человек’. Таким образом устанавливается, что древние языки северокавказской семьи обладали развитой системой именной классной префиксации, типологически сходной, например, с языками банту. Подобная возможность документальной проверки предсказаний, делаемых назад («послесказания», *postdiction* в логической терминологии), делает сравнительно-историческую лингвистику наукой, допускающей экспериментальную проверку (или опровержение) выводов, полученных путем сопоставления родственных форм. Точно так же, например, в молекулярной биологии выводы об относительно большой близости и соответственно недавнем (около 7—8 млн лет) времени разделения человека, гориллы и шимпанзе, полученные благодаря сравнению их белков, далее проверяются палеонтологически посредством изучения древнейших гоминид и родственных им форм, найденных в Восточной Африке и датированных временем, которое согласуется с такой гипотезой (интерпретация этих данных в духе прямого происхождения от общего предка вероятна, но этот общий предок мог быть достаточно близок к человеку).

Предлагавшаяся математиками³⁸ характеристика особенностей правил вывода в сравнительном языкознании и в биологической теории эволюции предполагала относительно малую длину правил, компенсирующуюся обширностью исходного материала для индукции (в отличие от большой длины цепочки выводов и ма-

лого числа исходных данных в метаматематике и математической логике). По мере надстраивания праязыков макросемей (таких как ностратическая или северокавказско-енисейско-сино-тибетская) над праязыками семей длина цепочек увеличивается, аналог чему обнаруживается и в увеличении длины цепочки индуктивных выводов в молекулярной теории эволюции. Современное сравнительное языкознание характеризуется все большей длиной отодвигающихся дальше и дальше вглубь истории цепочек реконструкций, последовательно выводимых друг из друга; сходное же соположение дискретных последовательностей осуществляется и молекулярной биологией.

Теперь не подлежит сомнению, что молекулярная генетика (в частности, эволюционная) и лингвистика (в частности, сравнительно-историческая) представляют собой две наиболее тесно друг с другом связанные по своему техническому аппарату науки, которые благодаря далеко идущему сходству своих методов и результатов могут взаимно обогащать друг друга, хотя одна из них традиционно относится к наукам естественным, другая — к гуманитарным (тем не менее кажется возможным научное, а не научно-фантастическое предположение, что в политехнических высших школах будущего специалистов по генной инженерии и вычислительной лингвистике будут готовить на общих факультетах, где в число курсов, посещаемых будущими специалистами по этим наукам о дискретных системах передачи информации, должны войти и молекулярная теория эволюции, и сравнительно-историческое языкознание; уже сейчас подобная программа начала реализовываться на некоторых биологических конференциях; показательна и статья нобелевского лауреата Йернса об аналогиях между иммунологией и лингвистикой). Но при всей яркости параллелей между этими науками они не должны заслонить общенаучной значимости рассматриваемого принципа, в равной мере проявляющегося, например, и в геологической (или геохимической) теории эволюции. Замечательная (и именно поэтому современниками не оцененная) идея дрейфа континентов была еще в начале 10-х гг. высказана Вегенером, в сущности, на основании геометрии современных очертаний материков (что сравнительно недавно переформулировал акад. А. Н. Колмогоров). Но (как это отметил тот же Вегенер в первой же своей печатной работе, на которую только теперь обращено внимание) ее истолкование связано с глубочайшими процессами геологического развития.

Предположение, высказанное 40 лет назад акад. А. Д. Сахаровым, о несохранении барионного числа привело к далеко идущим построениям, объясняющим развитие всех элементарных частиц (таких как протон) во Вселенной, возникшей при первоначально одинаковом числе частиц и античастиц: основную идею современных космогонических гипотез³⁹ можно пояснить, приведя строки Баратынского:

Когда возникнул мир цветущий
Из равновесья диких сил...

Зная, что в современной Вселенной (в отличие от предполагаемого начального состояния) материя преобладает количественно над антиматерией, можно реконструировать развитие, которое могло привести к такому результату.

Говоря словами Волошина,

Разум

Есть творчество навыворот, и он
Вспять исследил все звенья мироздания.

Проследивание развития вспять с целью объяснения сегодняшнего состояния является общим принципом для разных астрофизических и космогонических гипотез. Сходный принцип объяснения по отношению к отличию начального состояния от последующих используется и в теории суперструн и сверхгравитации для объяснения соотношения наблюдаемого и «теневого» мира на разных этапах развития. Уже этих примеров достаточно для того, чтобы убедиться в сходстве принципов восстановления прошлого на основании косвенных данных о прошлом, дошедших до современного наблюдателя в разных научных дисциплинах. Поскольку этот принцип объединяет науки естественные и гуманитарные, именно идя по этому пути, можно найти более эффективные способы не внешнего заимствования точных методов, а глубокого проникновения в их суть.

В истории словесного искусства и культуры давно уже были выдвинуты теории, в принципе ориентированные на сходное понимание эволюции. В ряду современных гуманитарных научных дисциплин, которые благодаря содружеству с лингвистикой рано выработали аналогичные методы динамического исследования, следует особенно выделить теоретическую и историческую поэтику. Развитие науки за последние годы оправдывает предложенное ранее⁴⁰ сопоставление с астрофизическим подходом, теории, в которой, как в концепции развития жанров словесного (и театрального) искусства у Веселовского, каждый из них объясняется посредством указания его места в общей картине эволюции целостного синкретического действия, предвосхищавшей современные опыты изучения «семиогенеза»⁴¹. В современной поэтике продолжение и развитие динамического подхода связывается прежде всего с именем Ю. Н. Тынянова, изучавшего семантику слова в поэзии, согласно формулировке Л. Я. Гинзбург с точки зрения «историзма, имеющего дело со всеобщностью (ограниченной, понятно, эпохой, социальной средой) значений и оценок». Всеобщность значений притом вовсе не предполагает однопланность значений, противопоставленную многозначному поэтическому слову. Именно исторически складывающаяся обязательность значений поэтического слова позволила Тынянову говорить о системе — «системе литературы, системе литературного направления, наконец, отдельного произведения». Развитие этого круга идей приводит Л. Я. Гинзбург в ее последней книге, выход которой является событием и для гуманитарной науки, и для литературы, к мыслям, полностью совпадающим и с описываемой общенаучной тенденцией: речь идет о преодолении «противопоставления синхронических и диахронических (исторических) исследований, подсказанного литературоведению лингвистикой сосюрговской традиции»⁴². Принятие во внимание текста как объекта исследования в лингвистике приводит к полному пересмотру тезиса Соссюра об атомистичности языковых изменений. Языковая эволюция прослеживается всего отчетливее в масштабе микровременном, не влияющем на культурную сохранность текста и поэтому представляющем относительную свободу собственно языковым изменениям. Чем короче временной интервал, разделяющий два момента в динамике развития, и чем меньше участок текста, в котором оно осуществляется, тем вероятнее действие на нем собственно языковой эволюции. При увеличении длины

текстового отрезка правила передачи (или перекодирования) сообщения во времени даже и внутри одного диалекта (без смешения с другим) отличаются от правил передачи отдельных входящих в текст фонем. В качестве иллюстрации можно сослаться на обычное сохранение архаических фонем при внешнем сандхи: франц. «liaison», слав. **къп* (русск. *к нему : ему*): индоевр. **kom* > хеттск. *-kan*, лат. *com-*, готск. *ga-* (со звонкостью начального согласного индоевропейской аспектоидной перфективирующей частицы, всегда энклитической и оттого не имевшей ударения — высокого тона, чем и определилась архаическая просодическая черта — низкий тон, в германском по общefonетической закономерности отражающийся в звонкости гласного *g* < **k*), слав. *съп* (русск. *с ним : им*): индоевр. *som* > хеттск. *šan*, индоевр. *wel/or-* > хеттск. *wa(r)* ‘де, мол’ и т. п. Сходным образом выявляются лексические и синтаксические контексты морфологических изменений «по аналогии» и текстовые контексты синтаксических изменений. Чем меньше участок текста, тем вероятнее действие на нем собственно языкового закона эволюции. На большом текстовом отрезке это действие затрудняется необходимостью сохранения изначальной структуры текста. Этим и объясняется возможность реконструкции текста (в частности, поэтического), сохраняющего (как в тохарской, латышской и славянских народных поэтических традициях) изначальную фонетическую структуру.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья была впервые напечатана (с редакционными изменениями, касавшимися, в частности, имени А. Д. Сахарова, в то время сосланного в Горький) в: Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1982. Т. 61. № 5. С. 406—419 и переиздана в сб.: Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 5—26.

Пафос соотнесения реконструкции прошлого с анализом данных, получаемых в настоящее время, был в большой степени поддержан беседами с Сахаровым в начале осени 1979 г. в Сухуми, где Андрей Дмитриевич ежедневно делился со мной своими мыслями о Вселенной после Большого Взрыва, которой он тогда занимался. Сахаров прочитал и две лекции на эту тему всей отдохнувшей там дружеской компании, куда кроме его жены и моей жены — Е. В. Боннэр и С. Л. Ивановой — входили родители последней — Р. Д. Орлова и Л. З. Копелев. Моя жена записала эти лекции, и мы дали их прослушать Р. О. Якобсону, с которым тогда (в последний раз) встретились в Тифлисе на международном съезде о бессознательном. Якобсон заметил, что при замене терминов лекции можно было бы отнести к лингвистике, а не к физике. Эта разделявшаяся нами уверенность в единстве современного знания послужила импульсом для написания статьи. Дальнейший ход исследований по сравнительно-историческому изучению праязыков макросемей и генетической предыстории предположительно с ними соотносящихся популяций подтвердил далеко идущее сходство методов и результатов этих наук.

Хотя некоторые из упоминаемых в тексте идей порождающей грамматики, как и все основанное Хомским направление, не оправдали возлагавшихся на них надежд, само по себе снятие резкого противопоставления синхронии и диахронии остается несомненным достижением, которое должно учитываться и другими смежными науками, в частности литературоведением.

Примечания

¹ Ср.: Структура текста. М., 1980; Текст: семантика и структура. М., 1983; Тр. по знаковым системам. Т. 17. Тарту, 1983; Структура текста — 81 // Тезисы симпозиума. М., 1981.

² *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969 (2-е изд.); Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа / Сост. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. М., 1975; Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985 (там же дальнейшая литература).

³ Ср.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974; о сходстве идей Бенвениста и Бахтина см.: *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Тр. по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973. С. 5—44.

⁴ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы // Структурная типология языков. М., 1966.

⁵ *Соссюр Ф. де.* Труды по языковедению. М., 1977. С. 635—650 (там же библиография).

⁶ *Zubaty J.* O alliteraci v písniach lotyšských a litevských // *Zubaty J.* Studie a článki. 1. Praha, 1946; *Bērziņš L.* Ievads latviešu tautas dzejā: Metrika un stilistika. Rīgā, 1940. L. 218—224.

⁷ *Kursīte J.* Aliterācija latviešu dainās // Изв. АН Латв. ССР. 1984. № 9 (446). С. 33—46; *Топоров В. Н.* Латышские народные песни как источник для реконструкции архаичных мифологических представлений // Слово в нашей речи. Вып. 5. Рига, 1985. С. 40, 56.

⁸ *Sauka L.* Lietuvių liaudies dainų eilėdara. Vilnius, 1978.

⁹ См. раздел *Mītologiskās dziesmas* в изд.: *Daiņu vītne. Latvju tautas dziesmu izlase / Red. prof. J. Endzelīns.* Rīgā, 1935. L. 198—207.

¹⁰ *Endzelīns J.* Darbu izlase, III, 1 Daļa. Rīgā, 1979. L. 197.

¹¹ Ср.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 393—400 и др.; *Астахова А. М.* Импровизация в русском фольклоре // Русский фольклор. Т. 10. Л., 1966. С. 63—78; *Веселовский А. Н.* Из лекций по истории эпоса // Типология народного эпоса. М., 1975. С. 287—319; *Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII—V вв. до н. э. Л., 1985. С. 164—165.

¹² *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Эстетика художественного творчества. М., 1979. С. 237—280.

¹³ Ср.: *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Пг., 1919.

¹⁴ *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978. (2-е изд. в: *Иванов Вяч. Вс.* Избр. тр. по семиотике и истории культуры. Т. 1. М., 1998).

¹⁵ *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / Пер. с фр. под ред. В. В. Иванова. М., 1983 (2-е изд. СПб., 2002).

¹⁶ *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. См. также предыдущую статью этого тома.

¹⁷ *Гордин М., Гордин Я.* Театр Ивана Крылова. Л., 1983. С. 10.

¹⁸ *Николев Н. П.* Розана и Любим // Российский феатр. 1788. С. 31. Ч. XXII.

¹⁹ *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 1982. С. 110.

²⁰ *Анненский И.* Книга отражений. М., 1979. См. подробнее в первом томе настоящего издания в работе о Пастернаке, там же о стихотворении «Голос души».

²¹ *Сенур Э.* Язык. М.; Л., 1934. Ср. теперь переиздание в кн. *Сенур Э.* Избр. тр. по языкознанию и культурологии. М., 1993; *Sapir E.* The Psychology of Culture. Berlin; New York, 2002.

²² *Белый А.* Символизм. М., 1910.

²³ *Kroeber A. L.* Configurations of Culture Growth. Berkeley, 1944; *Gowan J. C., Olson M.* The Society Which Maximizes Creativity // Journal of Creative Behavior. 1979. Vol. 13. № 3. P. 194—210.

²⁴ См., в частности, о фрагменте «Ветер — пение» и его включении в разные стихотворения: *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. 3: Grammar of Poetry and Poetry of Grammar. The Hague; Paris, 1981.

²⁵ *Яacobсон Р., Леви-Стросс К.* «Кошки» Бодлера // Структурализм: «За» и «против». М., 1976.

²⁶ *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985; *Яacobсон Р.* Избр. работы по языкознанию. М., 1985.

²⁷ *Anderson S. R.* Why Phonology is not «Natural» // *Linguistic Inquiry*. 1981. Vol. 12. № 4. P. 515—521. — Исходя из этой универсалии, можно было бы предположить, что в хеттском и других анатолийских языках представлена одновременно и более ранняя ситуация до превращения согласного (хеттск. *ḫ* в *raḫṣ-* 'охранять': слав. **pās-ti* 'пасти', хеттск. *raḫḫur* 'огонь': греч. *πῦρ* и т. п.) в глайд и более поздний глайд в некоторых позициях, в частности в конце открытого слога, развившийся из согласного (хеттск. *dai-*, *tiya-* 'ставить': слав. **dě-ti* и т. п.).

²⁸ Древняя Анатолия / Под ред. Б. Б. Пиотровского, В. Г. Ардзинба. М., 1985.

²⁹ См. подробнее: *Иванов Вяч. Вс.* К истолкованию этрусских текстов на основе сравнительного языкознания // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 22 (там же другие северокавказские этимологии этрусских слов).

³⁰ *Дьяконов И. М., Старостин С. А.* Хуррито-урартские как восточнокавказские языки // Древний Восток. Ереван, 1985.

³¹ Ср. там же.

³² *Выготский Л. С.* Исторический смысл психологического кризиса // *Выготский Л. С.* Собр. соч. Т. 1: Вопросы теории и истории психологии. М., 1982. С. 294—295.

³³ *Ивановский В.* Методологическое введение в науку и философию. Минск, 1923. С. 199—200.

³⁴ *Выготский Л. С.* Методика рефлексологического и психологического исследования // *Выготский Л. С.* Собр. соч. Т. 1. С. 61—62.

³⁵ Там же. С. 344.

³⁶ *Хокарт А. М.* Критерии оценки свидетельств // *Природа*. 1985. № 12. С. 88—96; ср. там же (с. 83—87) вступительную статью: *Иванов Вяч. Вс.* Артур Хокарт и сравнительный метод в этнографии.

³⁷ *Woese C. R.* Archaeobacteria // *Scientific American*. 1981. Vol. 244. № 6. P. 122.

³⁸ *Минин Ю. И.* Доказуемое в недоказуемом. М., 1979. С. 54.

³⁹ *Georgi H.* A Unified Theory of Elementary Particles and Forces // *Scientific American*. 1981. Vol. 244. № 4. P. 63; *Weinberg S.* The Decay of the Proton // *Scientific American*. 1981. Vol. 244. № 6. P. 69.

⁴⁰ *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 10. (см. первый том настоящего издания, с. 678).

⁴¹ *Semiogenesis: Essays on the Analysis of the Genesis of Language, Art and Literature* / Ed. by W. A. Koch. Frankfurt am Main; Berne, 1981.

⁴² *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом: Статьи и очерки. Л., 1982. С. 314—315.

О ВОЗМОЖНОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ КАК СОВОКУПНОСТИ ТЕКСТОВ

Современная наука подходит не только к возможности восстановления одного текста по совокупности его вариантов, переложений или отражений, но и к значительно более сложной задаче восстановления целой совокупности текстов, образующих литературу как систему. Принципы восстановления отчасти при этом могут быть связаны с языковой реконструкцией, как при решении задачи восстановления фольклора на родственных языках (северокавказских, индоевропейских) в древнейший период их развития. Но о реконструкции литературы можно думать не только (как в этих случаях) по отношению к праязыковому материалу. Аналогичные проблемы возникают и при изучении более поздних эпох, где литературоведение может опираться и на выводы искусствоведения.

Благодаря открытиям последних десятилетий современной науке открылся мир эллинистического Востока (от Малой Азии до Индии), известный до сих пор пока почти исключительно по памятникам архитектуры, скульптуры, живописи¹. Находки письменных текстов этой эпохи в ареале распространения эллинистического восточного искусства пока в основном ограничиваются (если не считать совсем коротких текстов на монетах)² эпиграфикой, преимущественно на тогдашних международных языках — греческом и арамейском (в некоторых случаях, как в Нисе, последний используется гетерографически — для передачи парфянского текста), в меньшей степени на местных языках, в частности бактрийском. Литература этого времени на эллинистическом Востоке может быть только реконструирована. Но для представления о ее характере можно почерпнуть многое из конечных этапов развития в сопоставлении с греческим искусством. Так, еще задолго до того, как было открыто «индо-греческое» искусство, было обращено внимание на значительные сходства греческого театра с индийским, появляющимся несколькими веками позднее греческого. Очевидно, в настоящее время было бы правильным попробовать истолковать эти выводы как свидетельство наличия «индо-греческого» эллинистического периода в истории индийского драматического искусства. Отсутствие находок зданий театров (сцен, амфитеатров) в греческих городах Центральной и Южной Азии археологи объясняют случайностью³, так как по логике вещей они должны были в эллинистический период существовать. Наличие греческого храма в Таксиле-Сиркане (северо-западная Индия) и остатки греческого города в Шейхан-Дхери⁴, а также находки в Матхуре⁵, очевидно, дают основание предположить в подобных городах северной Ин-

дии театр, аналогичный тому, который был найден в эллинистическом Вавилоне⁶. А эта археологическая реконструкция, произведенная независимо от драматургической, поддерживает и ранее предложенные сопоставления индийского театра с греческим. По-видимому, индийский театр представлял собой развитие эллинистической традиции, но на собственно индийской языковой и мифопоэтической основе. Реконструкции, некогда проведенные М. Ростовцевым и его последователями, с одной стороны, и исследователями бактрийских греков — с другой, на материале искусства⁷, теперь можно продолжить и в области литературы.

Можно напомнить недавнюю характеристику «столбов» Ашоки (середины III в. до н. э.) — колонн, увенчанных капителью и служащих подставкой для фигур животных⁸: «Мотивы на срезе абака, по крайней мере в отдельных случаях... бесспорно заимствованы из греческого орнаментального репертуара; так, на капители из Рампурвы почти неизменным греческим мотивом является фриз из веерообразных пальметт, чередующихся с пальметтами из закрученных листьев, — в интервал между которыми вставлены небольшие цветочки... Но, как нам кажется, внимания заслуживает не столько происхождение того или иного мотива, сколько сама идея колонны, служащей пьедесталом для символа, которым является статуя животного, сказочного существа.

Нам думается, что эта идея — греческая... Существовал ли этот обычай в Индии до Ашоки? Мы этого не знаем. Нам известно лишь то, что начиная с VI в. до н. э. он существовал в Греции — достаточно вспомнить хотя бы колонны со сфинксом в Дельфах или в Эгине. Рассмотрим, наконец, фигуры, завершавшие «столбы» Ашоки. Ахеменидский Иран почти не знал круглой скульптуры; следовательно, эти памятники не могли быть навеяны им. Здесь мы вновь мысленно возвращаемся к Греции, где с VI в. до н. э. создавались статуи животных, например статуи львов на Делосе, и эта традиция не прерывалась и в последующие периоды. Поразительные параллели мы находим, в частности, в погребальной скульптуре IV в. до н. э.: именно от таких сидящих львов, как львы Амфиполя или Херонеи, ведут свое происхождение сидящие львы ашокских капителей из Базарха, Сарнатха или Санчи... Короче говоря, колонны Ашоки и стоящие на них фигуры — греческие по замыслу. То обстоятельство, что они возвышаются на индийской земле, что новое свободное применение заимствованных мотивов, которое мы в них видим, можно назвать индийским, а также что некоторые из этих мотивов заимствованы у персидского искусства, — все это отнюдь не меняет основного факта; они, на свой манер, свидетельствуют о влиянии греческого искусства. Эти памятники являются переходными от этого последнего, к которому они принадлежат по своему классу, к искусству Индии, которое они возглавляют хронологически⁹. Эти слова с небольшими изменениями могут быть приложены и к театральному искусству Индии.

Заметим, что именно с тем же Ашокой связываются греческие (и арамейские двуязычные) надписи¹⁰, удостоверяющие реальность письменной греческой традиции в то же время, к которому относятся несомненные следы «индо-греческого» искусства. Иначе говоря, можно думать о длительном бытовании не только греческих текстов (привозных или переписанных), но и греческого языка как способа составления новых текстов на той территории (или смежных с ней: надписи найдены в Арахозии — Кандагаре, столица которой Александрополь счита-

лась греческой)¹¹, где позднее можно обнаружить следы влияния греческой литературы.

Исследование греческо-древнеиндийских связей эллинистического периода позволяет по-новому поставить вопрос и о характере текстов, в том числе фрагментарных, таких как сложные слова, частично или полностью совпадающие в древнегреческой и санскритской традициях. Показательным случаем представляется греч. *μεγαλόψυχος* 'великий душой, обладающий великим духом = величавый'¹² (Aristot. Eth. Nic; IV, 79—9 = 1123b—1125b; Eth. Eud. 1232a19—1233b31); этим свойством обладали, по Аристотелю, Ахилл и Аякс (Aristot. Analyt. Post. II, 19, 97b15)¹³. Точно так же в буддийском¹⁴ и более позднем санскрите *mahātmā* 'великий душой' (из *maha-* + *ātmān*, причем последний термин вне данного словосложения не специфичен для буддийских текстов, содержащих критику обычной трактовки «атмана» как «я»-личности¹⁵) прилагается на протяжении тысячелетий к наиболее крупным (мифологическим или реальным) героям в истории Индии (на это словоупотребление обратил внимание Ф. И. Щербатской в последних своих работах по буддийской терминологии). В др.-греч. *μεγαλο-ψυχός* и в др.-инд. *mah-ātmān* — совпадают значение, словоупотребление (в частности, приложимость только к избранным высшим героям) и этимология первого слова, тем не менее эти сложные слова нельзя возводить к периоду раньше V—IV вв. до н. э. Скорее всего, греческое слово, в котором вторая основа, *ψυχ-* имеет уже абстрактный смысл 'дух, душа, психика', а не древнее конкретное значение 'станции души', характерное для наивного натурализма ранних представлений¹⁶, было образовано к эпохе Аристотеля (а если и было создано раньше, то ко времени Аристотеля или именно в его сочинениях получило «аристотелевское» каноническое значение). Санскритское же слово, скорее всего, является калькой греческого, причем калькой, которая создавалась в ученой греческо-индийской среде, вероятно двуязычной, где еще могло ощущаться одновременно смысловое и звуковое сходство греч. *μεγαλο* и санскр. *mah-(i-)* 'большой, великий', иначе говоря, родство двух языков косвенно могло сказаться на образовании санскритского слова, но только в плане умственной игры его создателя. Этим данное греческо-санскритское соответствие отличается от тех, на основании которых может быть восстановлен греческо-арийский (диалектный, едва ли более древний общиндоевропейский) поэтический язык («indogermanische Dichtersprache»). Приметой сочетаний, которые с большим вероятием можно отнести к этому последнему (типа др.-инд. *śrāvah akṣitam* = греч. *κλέος ἄφθιτον* 'нетленная слава') является то, что они встречаются в самых ранних текстах греческого (микенских и гомеровских) и индийского (ведийских). Представляется наиболее существенным то, что эти ранние тексты относятся ко времени до начала «осевого времени» (Achsenzeit) в смысле К. Ясперса¹⁷. Ясперс, однако, настаивал на вероятности независимых явлений в эпоху «осевого времени». Рассматриваемый же круг явлений в области искусства, литературы, языка и соответствующих концептуальных систем скорее говорит, во всяком случае по отношению к греческо-индийским сходствам, о другом. Далеко идущие совпадения текстов, датирующихся периодом до осевого времени, в соответствии с установившейся традицией можно проецировать в еще более далекое прошлое — скорее всего, вплоть до греческо-арийского диалектного периода (не далее). Что же касается совпадений текстов первых ве-

ков осевого времени и еще более поздних, они, скорее всего, объясняются диффузией явлений, происходящих из некоторого общего источника, в рассматриваемом случае — греческого.

По отношению к еще более позднему времени — в литературе средневековья вплоть до начала Ренессанса — очаг диффузии установить часто нелегко ввиду достигнутого относительного единообразия очень широкого культурного ареала. То, что строка, положившая начало балладам состязавшихся на поэтическом конкурсе («агоне») в Блуа, в том числе и у Вийона: *Je meurs de soif (-seuf) au près de la fontaine* («От жажды умираю у ручья»), одного происхождения (с более ранним византийским «Я жажду, вод дивясь изобилию») (перевод С. С. Аверинцева см. выше в статье об устном народном творчестве и каноническом тексте), не подлежит сомнению. Источник может быть обнаружен либо в другой, нам еще не известной средневековой традиции, либо восходить к античности. Реконструкция прототипа на абстрактном смысловом уровне возможна, но приурочение его к одной из многих вероятных ответвлений традиции крайне гипотетично.

Рассмотренный пример греческо-древнеиндийского сходства не относится к единственной диалектной области, где применительно к ранним письменным памятникам возникает возможность двоякого объяснения совпадений — как унаследованных от предшествующего диалектного единства (в приведенном примере греческо-арийского) и как объясняемых позднейшей диффузией (часть примеров, приведенных в известных сводках материала у Р. Шмитта и М. Дуранте, может получить и второе объяснение главным образом в силу нечеткости датировок санскритских текстов, если сочетание не представлено в ведийском, потому что одно лишь наличие фрагмента текста у Гомера не служит речительством архаизма, так как этот фрагмент мог жить в греческой литературе и до эпохи эллинизма, когда теоретически возможна его «передача» в Индию). Другой такой областью могла быть западноиндоевропейская. Первым на возможность реконструкции общих «западноиндоевропейских» поэтических черт указал еще в 1922 г. Трубецкой (вероятно, принявший тогда идею «западноиндоевропейского» диалектного единства, обоснованную в книге Мейе). Он писал в письме к Р. О. Якобсону, характеризуя степень зависимости литературного латинского стиха от греческих образцов: «Исконно латинский стих, так называемый сатурнийский, основан на совершенно других принципах. Только к нему и можно подходить с точки зрения одного латинского языка. При изучении же просодии римских поэтов-классиков с одним латинским языком обойтись нельзя, ибо это был латинский язык аффектированный, произносимый “à la grecque”. По поводу сатурнийского же стиха надо иметь в виду следующее обстоятельство. Праиталийский диалект индоевропейского праязыка составлял часть группы “западноиндоевропейских” диалектов, в которую кроме него входили еще диалекты праельтские и прагерманские. Эта группа не представляла такого сильного внутреннего единства, как, например, группы славяно-балтийская или индоиранская, но все же поразительное сходство словарей и ряд общих черт фонетики заставляют рассматривать три названные выше диалекта индоевр<опейского> праязыка как единое целое. Их лингвистическому единству в древнейшие времена соответствовало, разумеется, и единство культурное, и надо считать весьма вероятным, что такое единство сказывалось, между прочим, в зачатках поэзии. Это тем

более правдоподобно, что одною из общих западноевропейским диалектам фонетических особенностей является наличие начального экспираторного ударения, имевшее, как известно, самые важные последствия для всего дальнейшего фонетического развития всех этих диалектов и их потомков; а появление начального экспираторного ударения — явление для просодии, конечно, далеко не безразличное. Отсюда, по-моему, следует, что сатурнийский стих следует изучать в связи и в свете древнейшей германской и кельтской метрики»¹⁸. В трудах филологов-классиков — Коула и М. Уэста, занимавшихся (еще до публикации этого письма Трубецкого) исследованием сатурнийского стиха, было в недавнее время подтверждено его индоевропейское происхождение¹⁹. Но следует отметить преимущество той формулировки, которую предложил Трубецкой по сравнению с изложением М. Уэста и Коула. У этих последних сатурнийский («сатурнический», или «сатурнов») стих возводится непосредственно к индоевропейскому. Трубецкой же, обращавший особое внимание на внутренние диалектные соотношения в пределах индоевропейского ареала, указал с большим основанием на возможность выявления значительно более узкой диалектной просодической области. Эта гипотеза, так же как и идея Трубецкого о некоторых культурных и социальных сходствах балтийского, славянского и германского, сказавшихся в их лексических изоглоссах, подтвердились новыми изысканиями²⁰. По-видимому, мысль Трубецкого можно развить, предположив, что германский, кельтский и италийский, а также балтийский и славянский могли иметь некоторые сходства в стихосложении, в западноиндоевропейских системах (но не в балто-славянском) связанные с начальным ударением. Исследования последних лет установили, однако, что кроме сходства в стихосложении древняя кельтская и древнегерманская поэтические традиции обладают достаточно сходной системой особого построения образов — кеннингов. Возможно, что часть кеннингов, общих для обеих традиций, восходит к праиндоевропейскому²¹, так как с древнегерманскими кеннингами совпадают и некоторые из древнеиндийских образцов (например, описание пяти пальцев руки как пяти ветвей дерева, упоминаемых и в древнехеттском ритуале царской четы, образ солнца как колеса). Предположение о происхождении из общего источника подтверждается этимологией многих слов, которые входят в состав этих кеннингов. Но даже и при допущении общеиндоевропейского происхождения некоторых кеннингов их бурное развитие, приведшее к созданию особого иносказательного поэтического языка у скальдов²² и отчасти аналогичного поэтического стиля в древнекельтской традиции, едва ли можно считать просто развитием индоевропейского наследия. По-видимому, речь идет об ареальном явлении²³, распространение которого связано и с теми особенностями стихосложения, о которых писал Трубецкой. Более сложным остается вопрос о системе образов ранних образцов латинской поэзии, таких как написанные сатурническим стихом ритуальные песни, где кеннинги, во всяком случае, не играют значительной роли. Для определения географических границ различных черт поэтики, у скальдов совпадающих с древнекельтскими поэтами, следует принять во внимание наличие аллитеративной (в том числе и анаграмматической) техники в латышских дайнах²⁴ и в литовских народных песнях. Хотя связь аллитеративного стиха с начальным ударением в общем случае несомненна²⁵, но в части евразийского языкового союза аллитерация связана с ограничениями, наложен-

ными на консонантизм анлаута. По мнению Трубецкого, аллитерация «совершенно не связана с начальным ударением, хотя это ударение, конечно, может быть одним из факторов, способствующих появлению аллитерации: аллитерация существует, например, в черкесской народной поэзии при почти неуловимом, очень слабом ударении (б<ольшей> ч<астью> на втором слоге от конца), далее в поэзии монголов (собственно монгольской, бурятской, калмыцкой) при *наконецном* ударении. Как и все виды качественных ритмов или качественных ритмических украшений — рифма, ассонанс, повтор, аллитерация первоначально (исторически) связана, по-моему, с внутренним ритмом и с<о> стилистическими приемами. Рудиментарная рифма — результат параллелизма. Аллитерация в значительной мере — тоже. Недаром она является так часто в поэзиях с педантично проведенным параллелизмом, как, например, у всех “урало-алтайцев”. Влияние оказывают и некоторые стилистические обороты: ср., например, в мордовской поэзии *чуди ведь чуди* ‘текущая вода течет’ или *палы тол палы* ‘горящий огонь горит’, находящие себе параллели и в поэзии других угро-финнов... Кроме того, для возникновения аллитерации важны, разумеется, и свойства фонетической системы данного языка. Так, в “урало-алтайских” языках аллитерации способствует бедность консонантизма начала слова. Во всех финских и во всех самодских языках в начале слова допускаются из шумных согласных только глухие (исключение составляют только *v* и *j*; очевидно, из *ц*, *й*, а в значительной части самодских языков также *b*, т. е. *б*, тоже из *ц*). Есть и тюркские языки с таким же ограничением, в других же есть отступление от этого правила, но безразличное употребление в начале слова и звонких и глухих существует только в османском и азербайджанском. В монгольских языках, наоборот, взрывные в начале слова допускаются только звонкие и т. д. Словом, во всех урало-алтайских языках число согласных, могущих стоять в начале слова, чрезвычайно ограничено. Поэтому естественно, что в очень многих случаях аллитерация появляется случайно и невольно, а позднее этот “случай” обобщают, стилизуют и возводят в правило стихосложения»²⁶.

С этой точки зрения аллитерация в некоторых из западноиндоевропейских диалектов, контактировавших (как славянский, балтийский, германский) с финно-угорским, могла объясняться и культурными воздействиями (а не только языковым контактом). Проблема культурных связей, выходящих за пределы одного языкового семейства (хотя и в пределах ностратической макросемьи, что может быть небезынтересно для проблемы поэзии на общеностратическом, занимавшей Иллич-Свитыча), здесь оказывается особенно острой. Вероятно, разумный лингво-географический и культурно-географический подход должен был бы учитывать и такие связи внутри отдельных диалектных подгрупп общиндоевропейского, которые могли быть связаны с воздействием смежных евразийских языков и культур. Такие более поздние ареалы, для которых реконструируются специфические эпические формы, стоит отделять от более ранней индоевропейской мифопоэтической традиции, исследуемой на основании таких совпадений, как сочетание $*(H)n^e/_o m-n + *kl^e/_o -owos$, ‘имя + слава’, отраженное в тохарском, индоиранском, греческом и некоторых других языках. По-видимому, правильно предположение о том, что это сочетание, как и ряд других с $*kleu-$ ‘слыгь, слава’, входило в семантический круг эпических прославлений подвигов боевой дружи-

ны и ее предводителя. Подобные культурные и социальные выводы из реконструкций фрагментов устной литературы в общеиндоевропейской традиции существуют потому, что они проясняют характер функционирования этой литературы. В связи с этим особенно существенно то, что к общеиндоевропейскому в свете работ В. Н. Топорова, прибавившего славянский и другие родственные материалы к приводившимся ранее индоиранским и греческим²⁷, восходит словесное состязание, отраженное в «Ригведе».

Тем самым и роль «агонических» конкурсов поэтов-сказителей отодвигается к общеиндоевропейскому вопреки попыткам некоторых авторов²⁸ из этой «агоничности», понимаемой в духе сублимированной спортивности, вывести основные черты культуры Древней Греции зрелого периода. Согласно новейшим опытам этнологического истолкования данных о индоевропейском (и древнеиндийском) словесном состязании, продолжающим идеи Хельда²⁹ и Хокарта³⁰, оно было связано с приобретением социального статуса³¹. Ведийские игры и состязания (как, по-видимому, и их индоевропейские ритуальные прототипы) входили в систему социального перераспределения богатства типа потлача в обществе «безголового» типа (без царя как орудия управления). «Ведийское агоническое состязание имело для его участников двойное обозначаемое, социальное (престиж) и экономическое (богатство)»; отсюда и двойная номенклатура того, что стремились обрести участники состязаний — социальная (др.-инд. *śravaḥ* < **klewos*, бесспорно, общеиндоевропейского происхождения, др.-инд. *yaśaḥ* 'отличие, престиж' и т. п.) и экономическая (*rayiḥ* 'богатство', ср. лат. *rēs*). Оба эти аспекта соединялись вместе; богатство рассматривалось как дар богов³². Для сопоставления с греческой практикой особенно интересно выделение *sabheyo yūvā*, молодого человека, выделившегося своими ораторскими способностями внутри *sabhā*; соответствующая ведийская модель тождественна гомеровскому³³ (Ил. IX, 443): *ῥήτηρ' ἔμνας προήτηρ ἂ τε ἔργων*.

С этой точки зрения получают социологическую интерпретацию выводы о значимости поэтического слова в общеиндоевропейскую эпоху³⁴. Реконструкция приводит не только к восстановлению индоевропейской поэзии, но и к признанию ее особой социальной значимости. С собственно художественной литературой уже в индоевропейский период, по-видимому, были соотнесены и тексты других жанров, которые можно определить как преднаучные. К ним можно отнести метаязыковые (предлингвистические), медицинские. Эти традиции растут и обогащаются в более поздние диалектные периоды, например в греческо-арийский. Не исключено, что общий источник (скорее всего, обрядовый) можно обнаружить и у греческой математики, и у ведийской, косвенно отраженной в способах построения геометрических фигур в ритуальных целях в «Суловасутрах» Апастамбы и Баудхаяны³⁵.

От рассмотренных примеров сравнительно-исторического восстановления древней литературной традиции (скорее всего, устной, хотя использование каких-либо графических символов вполне возможно) по позднейшим ее продолжениям по сути отличаются такие случаи, когда реконструкция производится по внутренним данным внутри некоторой замкнутой совокупности текстов и лишь потом проверяется сравнительно-историческим методом. В качестве примера можно привести древнехеттскую литературу города Несы (Каниша), написанную на языке, который и позднее назывался несийским хеттск. *nešumnilī, našili* 'по-

несийски'. К этой литературе восходят хеттские славословия, воздаваемые «богам Каниша» и возводимые ко времени староассирийских колоний³⁶ (рубеж III и II тыс. до н. э., т. е. на несколько веков раньше начала текстов хеттской литературы Древнего царства); в число этих богов входит Пирва — божество, несомненно, индоевропейского происхождения, Илали, Тарава (имя, очевидно, с тем же суффиксом, что и Пирва) и Ассиат (от *aššiya-* 'любить' с суффиксом отвлеченных имен существительных *-att* индоевропейского происхождения).

К числу древних текстов, достоверно возводимых к литературе Несы и упоминающих имя этого города, кроме песен, прославляющих этих богов, принадлежат: стихотворение, упоминающее бога Пирву³⁷ и состоящее из коротких двустиший, написанных архаическим (скорее всего, по происхождению индоевропейским) метром с использованием анаграмм; песня о погребальных одеждах, в которой можно также видеть следы древнего индоевропейского метра и некоторых слов, позднее уже не употреблявшихся в этой форме (*iwa-* как имя родства), мифологический рассказ о детях царицы Каниша (Несы). В хеттском мифе рассказывается о тридцати близнецах — сыновьях этой царицы, которые женятся на своих тридцати сестрах. Можно думать, что миф восходит к индоевропейскому, так как в древнеирландском варианте сходного мифа об инцесте близнецов с одной сестрой (женой) соотнесено три брата³⁸. Аналогичный мотив отражен в латышских дайнах, где речь идет о Юмисе и его женском соответствии, о «братике» (*brālis*), спрашивающем «сеструшек» (*māšiņam*)³⁹, и в ведийском гимне о Яме и его сестре Ями, пытающейся его соблазнить (имя *Yama-*, букв. 'близнец', родственно лтш. *jumis*, букв. 'сдвоенный плод', и ср.-ирл. *etuin* 'близнец'). Различие заключается, однако, в том, что в латышской дайне на первом плане не сестра, помогающая любви брата, как в ведийском гимне⁴⁰, а брат, который ищет себе невесту, подобно братьям в древнехеттском мифе. В качестве исходного может быть восстановлен миф типа хеттского, где некоторое магическое число (3n, где n = 10 для древнехеттского, n = 1 для древнеирландского) братьев женится на таком же магическом числе сестер. В хеттском инициатива принадлежит не сестрам, а матери близнецов, не узнавшей своих сыновей. Вероятно древневосточное происхождение асимметричной структуры хеттского мифа, где у царицы — матери близнецов нет мужского соответствия. Это напоминает о специфической роли царицы в этом ареале Древнего Востока. В конце хеттского (согласно излагаемой гипотезе, «несийского») мифа младший из сыновей предостерегает остальных от брака с их сестрами, говоря: *nu le-e ša-li-ik-tu-ma-ri Ū. UL a-a-ra* 'и не приближайтесь = не грешите; не праведно!' (КВо XXII 2, 19). Точно так же в ведийском диалоге Яма говорит своей сестре: *na yat pura cakṛma kad dhānunam ṛta vadanto anṛtam rapema* (RV X, 10, 4) 'Что же, мы станем делать теперь то, что раньше не делали? Мы, всегда (громко) говорившие об истинном, будем нашептывать неистинное'. Древнеиндийское обозначение 'не истинного, неправедного' *āṅṛta* (ср. *ṛta* 'священный закон, установление', авест. *aša* < *arta*, др.-перс. *arta* 'закон, право, священный право') родственно хеттск. (*UL=natta*) *ara* 'не праведно'⁴¹, др.-инд. *ev-ara* 'как раз подходящий', наречие *ara-m*, дающее возможность восстановить индоевропейскую праформу **ne(+oto)* + **ar-(ol-to)* 'не подобает, не праведно' в данном мифопоэтическом контексте, относящуюся к запрету инцеста. В других гимнах «Ригведы» Яма тоже выступает как Первочеловек, куль-

турный герой, проложивший путь всем остальным смертным; главное его свойство — приверженность закону, откуда и отвержение им того, что 'не подобает, незаконно' (*anṛta*). Соответственно реконструируемая формула, обозначающая действие 'не по закону', должна была входить в предполагаемый пратекст ведийского мифа, как и хеттского (несийского). Наиболее ранняя индоиранская праформа мифа⁴², по-видимому, отразилась и в осетинском нартовском эпосе, как полагал Дюмезиль, писавший: «В. Ф. Миллер отмечал, что у осетин центральная чета нартов — Урызмаг и Сатана — повинна в кровосмешении. Урызмаг одновременно и брат и муж Сатаны. Этот факт тем более примечателен, что он известен только осетинам...» В. Ф. Миллер видит в этом явную черту иранства в Осетии: «Индоиранцы знали "мифическое кровосмешение" между братом и сестрой — Прачетой, которая могла быть прямым прообразом Урызмага и Сатаны. В ведической Индии, как и в авестийском Иране, первая (или одна из первых) человеческая чета: Яма—Ями состоит из брата и сестры. Сестра старается склонить брата к союзу, который тому претит (больше по соображениям приличий, чем из отвращения). Но в конце концов она добивается своего, то прибегая к хитрости, то к уговорам. Похожее происходит между Сатаной и Урызмагом. История этих двух Нартов вполне может продолжить старую арийскую легенду... В свете этого рассмотрим хитрость, которую пускает в ход Сатана, чтобы склонить Урызмага к союзу. Она заставляет его сесть задом наперед на осла в серебряной сбруе и с серебряным седлом и прогуляться таким образом по деревне Нартов. Последние вначале покатываются со смеху, но на третий день уже находят представление совершенно естественным. Сцена — карнавальная во всех отношениях. Таким образом, кровосмешение у нартовской четы в его основных чертах (почин сестры, сопротивление и согласие брата, карнавальное веселье) соответствует кровосмешению и ведической четы Яма—Ями, и маздеистской пары. И в то же время по развитию фабулы история кровосмешения нартовской четы непохожа на историю маздеистской. Напротив, весь эпизод оригинален: в нем участвует осел Бората — одна из самых своеобразных и красочных деталей в эпосе осетин»⁴³. Этот анализ, давно предложенный Дюмезилем, теперь позволяет обнаружить значительную древность всего эпизода близнечного инцеста в осетинском эпосе. Решающую роль играет именно символ осла. Проклиная сестру, нарты говорят: «Пусть осел Боратов — *Boiriaty-xaeraeg* — бросится на тебя»⁴⁴. Этот же символ осла как знака плодородия в пережиточном виде сохранялся в древнегреческой и римской традициях, что на широком типологическом материале было более полувека назад показано О. М. Фрейденберг в посмертно изданной ее книге⁴⁵. В истории гуманитарного знания за пределами сравнительно-исторического языкознания есть мало примеров такого полного подтверждения ранее произведенной на основании типологических умозаключений реконструкции, как это имеет место по отношению к гипотезе Фрейденберг о первоначальной культуровой роли осла, в частности при вступлении в город. Вся гипотеза в целом была подтверждена текстом древнехеттского (несийского) близнечного мифа, где осел производит культовый акт оплодотворения: *nu-wa ANŠE-iš arkatta* 'и осел оплодотворяет' (КВо XXII Vs. 9—10; хеттск. *arka-* родственно греч. *ὄρχις* 'testiculus', авест. *ərəz* 'мошонка', арм. *orji-k* 'testiculi', ср.-ирл. *uirgge*)⁴⁶. Эта культовая сцена в древнехеттском мифе (связанная и с некоторыми изображениями осла в искус-

стве древней Анатолии) предшествует возвращению близнецов — сыновей царицы Каниша в родной город. Поэтому оправдывается предположение Фрейденберг, допустившей, что осел именно как символ плодородия сопутствует входу (въезду) сакрального царя (или мифологического героя) в город или его открывает. Вместе с тем весьма существенно, что символ осла как знака сверхплодородия в соответствии со структурой языка мифа как бы вторично кодирует то самое значение сверхплодородия, которому подчинен близнецный миф, в хеттском варианте самим числом близнецов (30 братьев и 30 сестер) напоминающий об избытке плодородия. Разительное сходство символики древнехеттского (несийского) и осетинского мифов заставляет задуматься над тем, не является ли самое предание о нартах (во всяком случае, в его осетинском — восточноиранском варианте, скорее всего, изначальном, судя по вероятной индоевропейской этимологии названия нартов) трансформацией древнего мифа о множестве братьев-близнецов. В этом случае, если глубокое сходство древнехеттского (несийского) и осетинского мифов не объясняется частично ранним контактным взаимодействием в пределах одного малоазиатско-кавказского ареала, в них могла сохраниться древнейшая версия, преобразованная в других традициях. Более близким к первоначальному мог бы считаться именно несийский миф с его множественностью близнецов (ср. 10^2 нартов), гротескной сценой с ослом и другими чертами, возможно, восходящими к индоевропейскому (как, например, оборот *karatan dai*- 'сердцевину вложить'⁴⁷, родственный вед. *śrad-dhā* и лат. *crēdō*).

Следовательно, высказанная на основании анализа самих хеттских текстов гипотеза о возможном вторичном отражении в них более древней литературы города Несы получает косвенное подтверждение благодаря установлению особого архаизма этих текстов в свете сравнительно-исторического изучения их. Заметим, что по отношению к архиву Несы вполне вероятен археологический его поиск. Поэтому в данном случае гипотеза принадлежит к числу экспериментально проверяемых. По отчасти сходным причинам можно считать проверяемой и гипотезу о возможном характере той литературы на двух языках — митаннийском арийском (на котором, вероятно, существовали гимны, близкие к ведийским и авестийским) и хурритском, которые могли бы быть обнаружены при удаче поиска столицы Митанни Вушуканни (в верховьях Евфрата). Следует, однако, оговориться, что гимны (в отличие от деловой отчетности, политических документов и т. п.) могли долго не записываться (ср. отсутствие собственно литературных текстов в крито-микенских архивах) или записываться на непрочном материале; кроме того, их могли не хранить в официальных царских архивах (ср. ничтожно малое число текстов мифологического литературного характера в огромном архиве Эблы) в отличие от храмовых или частных.

К числу литературных традиций, которые могут быть восстановлены в основном по косвенным данным внутри письменных текстов, а затем подтверждаемы сравнительно-историческим методом, можно отнести древневосточнославянскую поэзию, сохраненную (как заметил еще Ключевский, а позднее Якобсон и Трубецкой)⁴⁸ в отдельных метрических восьми- и десятисложных строках в составе летописи (*Погибоша / Аки обры, Руси есть / веселие пити, Уже намь / нѣакомо ся дѣти* и т. п.), что позднее было подтверждено и сравнительно-историческим исследованием славянской метрики.

Особый интерес представляют открывшиеся недавно возможности обнаружения следов финикийской, а также этрусской литературы, связывавшей финикийскую и некоторые древневосточные и греческую литературы с последующей римской. В. К. Шилейко с присущей ему силой проникновения установил, что у римских поэтов — Сенеки и Лукана — можно найти отзвуки древнемесопотамского «гепатоскопического эпоса», связанного с Саргоном Аккадским. В черновиках статьи Шилейко писал: «Написанная по-вавилонски таблетка в Лихачевском собрании в Ленинграде содержит три последовательных предсказания из диагностики *amūtum*... В этих трех отіпа рассказана история вступления Саргона на престол, в согласии с древнейшей шумерийской версией саргоновой легенды. В тяжкий год чумы и засухи царь-узурпатор сверг законного владыку Киша Ур-За[б]а[б]у и вышел, по слову Солнца, в Киш. Этим царем был сын Лаибум, выросший среди скота Саргон. В таблетке Лихачева эта череда событий завершается трагической апагнозой, не отразившейся или не сохранившейся в легенде»⁴⁹. Свою публикацию таблетки Шилейко завершал следующим выводом: «Публикуемая транслитерация передает трагические *paritéta* предания. В какое время эти предсказания были переняты в Эдипово предание, мне не ясно. Судя по другим источникам Сенеки, его текст, как и текст Лукана, имел своей основой греческую драму»⁵⁰. В свете обнаружения несомненных связей римских гаданий по печени именно с этрусскими и работ последних лет по реконструкции этрусской литературы⁵¹ возникает вопрос, не были ли и источники римских авторов — не только ритуальные, но и театральные или поэтические — также и этрусскими (ср., в частности, этрусск. *Aruns* в качестве имени гадателя в тексте Лукана, *Luc. Phars. I, 616*)⁵². Эта проблема связана с более общим вопросом о характере этрусской словесности и ее влияния на римскую.

В последнее время много сделано для выяснения того, каков вклад этрусской традиции в становление римского театра. Исследование шло главным образом по пути выявления этрусских пластов лагинской театральной лексики и определенных тематических групп слов, важных для римской комедии, обнаружения некоторых этрусских заимствований среди греческих имен у Плавта, а также поиска отражения сцен этрусского театра в некоторых образцах этрусского искусства. Каждый из этих путей порознь и все они вместе приводят к весьма убедительным выводам, недавно подытоженным в большой работе Жоливе⁵³.

В их свете можно поставить вопрос, не были ли некоторые пьесы Плавта написаны или на основе этрусских переложений греческих образцов, или, во всяком случае, с учетом этих переложений. В качестве наиболее «слабой» (в смысле легче доказуемой и менее далеко идущей) гипотезы можно было бы принять хотя бы вставку в подражание греческим образцам отдельных частей, пересказанных или переведенных с этрусского или же навеянных этрусскими образцами. В пользу такого предположения склоняет, в частности, наличие таких перечислений богов, которые и по их набору, и по порядку (в том числе по отношению к мифологическим названиям планет) почти точно совпадают с полученными на основании печени из Пьяченцы и других источников данными об этрусском пантеоне (ср. Pl. *Vacch. 892—895: Iuppiter Iuno Ceres / Minerva Latone Spes Opis Virtus Venus / Castor Polluces Mars Mercurius Hercules / Summanus Sol Saturnus*). Подобные семантические следы этрусского прототипа кажутся не менее показав-

тельными, чем обычно отмечаемые фонетические приметы заимствований из этрусского у Плавта. Но и эти последние иногда говорят о воздействии этрусского искусства: *Catameitum* 'Ганимед' (Pl. Men. 143) в описании фрески, скорее всего, этрусской, сопоставима с изображением на этрусском зеркале с надписью *Catmite*, где орел похищает Ганимеда⁵⁴, как в тексте Плавта; для сюжета именно этой пьесы — «Менехмов» Плавта — убедительные аналогии найдены в этрусском искусстве⁵⁵. Но в некоторых случаях наряду с этрусским оригиналом или источником, а скорее всего, вместе с ним, можно предположить финикийский, т. е. карфагенский, написанный на пуническом финикийском. В прологе комедии, написанной в конце второй пунической войны, Плавт говорит о происшедшем *in Graecia et Carthagine / et hic in nostra terra in Apulia* 'в Греции и Карфагене и здесь в нашей земле — Апулии' (Pl. Cas. 71—72) и далее сопоставляет *Poenus... vel Graecus... vel mea causa Apulus* 'карфагенский... или греческий... или в моем случае — апулийский' (там же, 76—77). Представления о характере этрусско-финикийского культурного симбиоза в Италии и его влияния на Рим в существенной степени уточнились благодаря открытию билингвы из Пирги⁵⁶. Вместе с тем старая идея реконструкции финикийской литературы⁵⁷ получила значительную поддержку в открытии ей родственной, но более древней угаритской (а в последнее время — и следов зблайтской). Идею Тураева можно считать одной из первых попыток реконструкции исчезнувшей литературы, подтвержденной последующими изысканиями.

В свете этих новых представлений следует пересмотреть и традиционное понимание пьесы Плавта «Пуниец». Обычно считается, что она основана на источнике, в ней самой названном. Но строки, где Плавт обещает дать название пьесы (Pl. Poen. 51—55), представлены как спор со зрителем. Плавт начинает эту игру заявлением (51—52): *nomen dare vobis volo / comoediai* 'заглавие дать вам хочу комедии' и сообщает далее (53): *Καρθηδόνιος vocatur haec comoedia [graece]* 'комедия называется «Карфагенянин» [по-гречески]' и (54): *latine Plautus Patruus Pulliphalagonides* 'по-латински у Плавта «Кашеда Дядя» (возможны и другие понимания испорченного места)⁵⁸, после чего Плавт заключает (57): *nomen iam habetis* 'заглавие вы уже знаете'. Но читатель и зритель из этого места пролога так и не узнает заглавия — *Poenulus*. Оно представляет собой латинизированную форму (*Poenulus* < ст.-лат. **Poinelos*) этрусск. *puinel* 'карфагенянин', известную из этрусской архаичной надписи из Карфагена VII—VI вв. до н. э.⁵⁹ От нее отлична более поздняя латинская форма *poenus*, употребляемая в комедии Плавта (Pl. Poen. 103, 113, 691), где в тексте архаическое *poenulus* не встречается. Уже это кажется указанием на то, что «*Poenulus*» могло бы быть латинизированной формой названия этрусского источника, который мог быть использован Плавтом вместе с греческим прототипом, скорее всего, Менандра⁶⁰. Именно из этого этрусского источника могут происходить обширный текст и небольшие вставки на пуническом диалекте финикийского, которые в контексте римской литературы выглядели странно и поэтому даже давали повод к сомнению в аутентичности текста⁶¹. Из этрусского заимствованы некоторые ключевые слова комедии, в частности постоянное обозначение одного из главных персонажей (становящееся его прозвищем, т. е. эквивалентом собственного имени) *leno* 'сводник'⁶². Каждый из трех возможных прообразов комедии Плавта сказался в соответствующих

языковых пластах — греческом (ср. греческую цитату раба в строке 137), этрусском (фонетические и смысловые черты некоторых из греческих заимствований в языке комедии изобличают путь через этрусскую языковую среду, в частности лат. Ахерон как царство мертвых, Pl. Roen. 71, ср. этрусск. *Axrum*⁶³), пуническом финикийском. Одним из следов необычного языкового происхождения хотя бы части комедии могло бы быть особое значение лат. *patruus*, вынесенного в то заглавие пьесы, которое сообщается в прологе. Вопреки своему обычному значению ‘дядя по отцу’ в «Пунийце» слово имеет значение ‘двоюродный брат отца’ (ср. строку 84 *patruo huius* и далее, а также *Carthagines fratres patruales duo* ‘двое карфагенских двоюродных братьев по отцу’); игра на неправильном словоупотреблении (*patruus* ‘дядя по отцу’ вместо *pater* ‘отец’, *avia* ‘бабушка по матери’ вместо *mater* ‘мать’) характерна и для того места в «Шкатулке» (Cist. 512—516), где упоминаются высшие (*superi*) боги этрусского происхождения — *Iuno regina* ‘царица Юнона’, *Saturnus*. Кажется возможным, что на латинское словоупотребление, отраженное у Плавта, могли оказать влияние такие термины, как этрусск. *papals* — собственно этрусский термин (при *nefts*, лат. *nepot-*) ‘внук по мужской линии’ (от *papa-*, ср. «детские» названия родства этого типа в хетто-лувийских языках, отличные от общеиндоевропейских) в отличие от этрусск. *tetals* ‘внук по женской линии’⁶⁴. Часть особенностей языка Плавта, которую можно отнести за счет этрусско-латинского взаимодействия, объясняется отражением у Плавта (как и у Петрония в сцене Пира Тримальхиона в «Сатириконе») разговорного языка, в котором это взаимодействие было более ощутимо, чем в языке литературном. Но вместе с тем некоторые языковые черты, отражающие этрусско-финикийское литературное воздействие, можно возвести и к непосредственным литературным прототипам комедий Плавта, которые в силу вышесказанного могли быть не только греческими, но и этрусско-финикийскими.

Единственный дошедший до нас образец этрусско-финикийских двуязычных текстов — билингва из Пирги — указывает на несомненное стилистическое воздействие финикийского текста на этрусский, сопоставимое, например, с ролью финикийской стилистики для двуязычных надписей, второй текст которых написан на иероглифическом лувийском языке. Сама финикийская традиция, отраженная в надписи из Пирги, весьма архаична и имеет древнеханаанские истоки, что можно видеть из угаритской параллели в поэме *bbty hkkbm* ‘в доме — храме звезд’. Поэтому опосредованное этрусско-финикийское влияние можно видеть и в таких бесспорно древнеханаанских мифологических образах у Плавта, как безымянный бог, ‘который движет всеми народами, морями и землями’ (*qui gentes omnes mariaque et terras movet*, Pl. Rud. 1) и в чьем ‘небесном граде’ (*civitate caelitum*) звезда Арктур — ‘гражданин’ (там же, 2; иначе говоря, здесь есть несомненный прообраз града небесного; заметим, что у Августина есть много оборотов, восходящих к этрусской традиции — настолько, что его тексты служат одним из самых надежных источников для ее реконструкции).

В качестве другого примера, где на помощь искусствоведческой реконструкции утраченного этапа истории культуры приходит реконструкция языковая, можно указать на новейшие исследования раннего дописьменного периода истории армянской культуры до Месропа Маштоца (т. е. до времени создания древнейших памятников на грабаре). Исследование миниатюр письменного времени

(VI—X вв.) позволило установить в Армении, как и в Сирии, следы раннего парфянского культурного влияния⁶⁵. «От периода с середины III в. н. э. и до конца VI в., наиболее древней даты этих миниатюр, никаких материалов у нас не сохранилось. Но в высшей степени невероятно, чтобы иллюстраторы христианских рукописей вдохновлялись языческой художественной традицией, исчезнувшей три века назад... Следовательно, остается предположить, что существовали посредники». Ими могли быть христианизованное парфянское искусство или «особое раннехристианское искусство парфянского образца»⁶⁶. На основании сходных соображений удастся восстановить и раннехристианскую устную армянскую традицию; по гипотезе, изложенной в работах Г. Саркисяна, эта устная традиция должна была предшествовать письменной фиксации древнеармянских священных текстов. Переводы вначале существовали как устные переложения, разъяснявшие слушателям суть текста на непонятном для них греческом языке. Но дописменный армянский язык этих переводов, скорее всего, и можно назвать раннехристианским парфянского образца, так как его лексика насыщена иранизмами, сохранившимися от времени культурного взаимодействия с Парфией. Эти соображения позволяют более точно датировать те фрагменты древнеармянских мифопоэтических текстов, которые дошли до нас в переводе Мовсеса Хоренаци (Моисея Хоренского). Поскольку они носят языческий парфянский характер (иранские имена таких главных богов, как Ва'агн в тексте посвященной ему песни, недавно вновь исследованном Ж. Дюезилем, В. Н. Топоровым и другими авторами, и т. п.), их можно считать отголосками не того времени (III—V вв. н. э.), которое непосредственно предшествовало появлению письменности, но уже протекало в сфере христианской проповеди Восточной римской империи (ранней Византии), а к еще более древнему времени парфянского культурного влияния на языческую Армению. Иначе говоря, согласное использование искусствоведческой, языковой, культурно-религиозной и мифологической реконструкции позволяет наметить не только относительную, но и абсолютную хронологию развития.

В заключение этих выборочных иллюстраций возможностей реконструкции целой литературы следует обратить особое внимание на перспективы, связанные с восстановлением первоначального корпуса буддийской литературы. После победы индуизма над буддизмом в Индии этот первоначальный корпус сам по себе почти полностью был уничтожен. Но он мог быть восстановлен благодаря сохранению, с одной стороны, палийских версий всего корпуса в южноазиатском ареале (преимущественно на Цейлоне), с другой стороны, китайских переводов, лучше всего сохранных в их японских ответвлениях⁶⁷. В этом случае сохранялись «периферийные» (в географическом смысле) зоны при выпадении центральных звеньев, которые могут быть реконструированы на основе периферийных (в соответствии с общей географической закономерностью сохранения архаизмов на периферии, что прослеживается в ряде естественных и гуманитарных наук, занимающихся исследованием пространственного размещения явлений). Недостающее звено, связывающее южноазиатские и дальневосточные традиции, было обнаружено благодаря открытию центральноазиатской буддийской литературы в Восточном Туркестане, включающей наряду с переложениями на ряд языков (иранских, тохарских, тюркских) также и санскритские тексты многих буддийских сочинений⁶⁸. Ни для одного из них пока не восстановлена исходная

языковая форма, так как среднеазиатский вариант буддийского гибридного санскрита⁶⁹ сложился достаточно поздно. Для большинства не только сочинений, входящих в буддийский канон: проповедей (сутр), сочинений по дисциплине (винайя) и философских трактатов (абхидхарма), — но и художественных текстов (джатак, буддхастотр и т. п.) удастся восстановить некоторый прототекст, предполагаемый всеми позднейшими версиями и переводами. Литература, сыгравшая огромную роль в установлении великих средневековых культур Дальнего Востока, почти целиком известна нам по таким восстановленным прототипам. Уже из этого видно, какое значение приобретает в истории культуры способ реконструкции совокупности текстов по их косвенным последующим отражениям.

ПЕРВЫЙ ПОСТСКРИПТУМ

Поставленная в начале статьи проблема греческо-индийских контактов эллинистической эпохи на языковом материале надписей (в том числе на монетах) изучена в недавней работе: Казанский, Крючкова 2002.

Существенно продвинулось обнаружение следов пунической финикийской литературной традиции. Благодаря целой серии исследований (Sznycer 1967 с библиографией; 2001; Krahmalkov 1970, 1988; Gratwick 1971; Glück, Maurach 1973; Maurach 1988) в настоящее время можно принять одно из вероятных чтений и толкований упомянутого выше более обширного монолога героя пьесы Плавта «Карфагенянин» на пуническом финикийском, записанного латинскими буквами:

930 YTH ALONIM UALONUTH SI CORATHI SY MACOM SYTH
 (= 'LNM W'LNT ŠQR 'TY ŠMQM ST)
 931 CHY MLACHTHI IN YTHMUM YSTHYALM YCHI IBARCU MYSEHI
 (= KY ML 'KTY HN 'TMM ' ŠT'LM WKY YBRK' MS'Y)
 932 LI PHO CANETH YTH BYNUTHI IAD AEDYN BYN UI
 (= LY P' QNTY 'T BNTY YHD 'DN BN 'HY)
 933 BYMAROB SYLLOHOM ALONIM UYBYMYSRTHOHO[M]
 (= BM'RB ŠLHM 'LNM WBMŠRTM)
 934 BYTH LYMMOTH YNNOCHO THUULECH ANTIDAMAS CHON
 (= B'T LYMT HNKH THLK 'NTYMDS KN)
 935 YS SI DOBRIM CHY FEL YTH CHIL YS CHON CHEN LIFUL
 (= ' Š ŠDBRYM KY P'L 'T KL ' Š KN KNLP'L)
 936 YU TH BINIM YS DIBURTH INNOCHO TNU AGORASTOCLES
 (= 'T BNM ' Š DBRT HNKH TN 'GRSTQLS)
 937 YTH EMANETHI HY CHIRS AELICHOT SITH NASO[T]
 (= 'T 'MNTY H' HRŠ HHLKT ST NŠ'T)
 938 BYNNY ID LI CHI ILY GUBULIM LASIBITTHIM
 (= BN' YD LY KY 'L' GBLM LŠBTM)
 939 BODI ALY THERA YNNYNNU YSLYM M<I>N CHO TH IUSIM
 (= B'DY 'LY TR 'H HNNY 'Š'LM MN K' T YŠ'YM)

Возможный перевод:

«Я взываю (1 л. ед. ч. перф. *qal* от \sqrt{qr}) к богам (мн. ч. м. р. от 'LN с предшествующей частицей 'T, имеющей функцию винительного) и (W) богиням этого места (святилища —

māqôm, Février 1960—1961); я молю их способствовать благополучному завершению ('*étôm*, 1 л. ед. ч. имперф. *qal* от \sqrt{imm}) моего предприятия (имя существительное с префиксом *m-* от $\sqrt{l'k}$) и благословить мое путешествие. Да верну (выкуплю — 1 л. ед. ч. перф. *qal* от \sqrt{qny}) я здесь моих дочерей и племянника (сына моего брата, ср. выше о значении термина «дядя по отцу» в этой пьесе) благодаря покровительству богов и их справедливости. В былые времена меня как гостя принимал здесь Антидамас, человек, о котором мне сказали, что он совершил все, что должен был сделать (инфинитив от $\sqrt{p'l}$). Что же касается его сына, которого я упомянул, мне говорят, что он, Агорастокл, — должен быть здесь. Я принес как вещественное доказательство эту памятную дощечку, говорящую о гостеприимстве (пунич. *a-elichot* = лат. *tesseram hospitem*). Мне указали, что он (Агорастокл) живет по соседству. Я буду настороже и расспрошу людей, что выходят отсюда»

(ср. соответствующий латинский текст:

deos deasque ueneror, qui hanc urbem colunt,	950
ut quod de mea re huc ueni rite uenerim,	
measque hic ut gnatas et mei fratris filium	
reperire me siritis, di uostram fidem.	
[quae mihi surruptae sunt et fratris filium.]	
sed hic mihi antehac hospes Antidamas fuit;	955
eum fecisse aiunt, sibi quod faciundum fuit.	
eius filium esse hic praedicant Agorastoclem:	
ad eum hospitem hanc tesseram mecum fero;	
is in hisce habitare monstratust regionibus.	
hos percontabor qui hinc egrediuntur foras	960).

В копии пьесы включен и другой (сильно испорченный и, возможно, более поздний) вариант пунического финикийского текста этого монолога (940—949), благодаря нескольким синонимическим способам выражения того же содержания дающий некоторое представление о стилистической гибкости пунического литературного языка. Хотя некоторые исследователи продолжают придерживаться гипотезы о заимствовании первоначального пунического текста из предполагаемого греческого оригинала, соотношение латинского и пунического языков в репликах разных действующих лиц скорее могло бы быть выведено из двуязычия части аудитории в самой Италии.

Разная степень знания языков обыгрывается в пьесе. О Ганноне, произносящем приведенный монолог, в Прологе (112—113) сказано:

et is omnis linguas scit, sed dissimulat sciens se scire: Poenus plane est, quid uerbis opust?

(«и он знает все языки; но он ловко делает вид, что не знает их; он — настоящий карфагенянин, ничего не скажешь»; позднее в тексте двуязычного Ганнона сравнивают со змеей).

Комическая игра на псевдознании пунического языка используется в ложных переводах Мильфиона, который хвастает, что он «перекарфагенит» любого в знании этого языка (991: *Nullus me est hodie Poenus Poenior* 'нет на свете карфагенца, который превосходил бы меня в знании пунического'). Беседующий же с ним Агорастокл совсем не помнит языка, потому что его увезли из Карфагена, когда ему было шесть лет. Пунические обращения кормилицы и ребенка друг к другу в строках 1141—1142 не переведены; социолингвистические различия сопоставимы с кастовой разницей языков в древнеиндийском театре. Конструктив-

ная роль языка в пьесе скорее подтверждает гипотезу о роли пунической традиции (возможно, как предположено выше, в сочетании с этрусской) наряду с греческой в качестве возможных источников вдохновения Плавта. Греческое приурочение места действия условно и противоречит многим упомянутым в ней римским реалиям. Топографическая точность проявилась в употреблении пунического названия «пригорода» с латинским окончанием (*Magar-ibus*, 86). Это пуническое слово (см. о нем в надписях: Lipiński 1995) используется в сходной функции топонима в «Саламбо» Флобера (ср. начало романа: *C'était à Mégara, faubourg de Carthage*), который (судя по его переписке) серьезно изучал следы пунической письменности, дух которой он противопоставлял греческому (см. в особенности его письмо Сент-Беvu). Говоря сейчас о восстановлении пунической духовной культуры, можно задать и вопрос о проверке той художественной реконструкции, на которую отважился Флобер. Огласовка первого слога пунического названия пригорода у Флобера основана на созвучии с греческими и сицилийскими Мегарами, ср. о них: *Пальцева Л. А.* Из истории архаической Греции: Мегары и мегарские колонии. СПб., 1999; *Высокий М. Ф., Габелко О. Л.* Некоторые аспекты мегарской колонизации // *Античность: Общество и идеи*, Казань: Мастер Лайн, 2001. С. 20—45, ср. русск. *мегар-ец* в историческом рассказе гр. Василия Комаровского из римской жизни (*Sabinula* // *Василий Комаровский*. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 124; *В. Н. Топоров*. Поэзия и проза В. А. Комаровского // Там же. С. 355).

Кроме приведенных мест из комедии Плавта в последнее время изучены еще некоторые литературные пунические тексты (Krahmalkov 1974—1994). Почти через столетие после цитированной выше пионерской статьи Тураева должна выйти целая книга на эту тему (Krahmalkov 2003/2004), которая подтвердит плодотворность русского исследователя.

ВТОРОЙ ПОСТСКРИПТУМ

Затронутый выше вопрос о пунических источниках «Саламбо» Флобера подробно изучается в статье: *S. Segert*. Crossing the Waters: Moses and Hamilcar // *Journal of Near Eastern Studies*. 53. 1994. № 3. P. 202—203, там же библиография. Для темы настоящей статьи существенны косвенные методы, использованные для реконструкции утраченных частей трилогии о «Прометее» Эсхила: *D. J. Conacher*. A Eschylus' Prometheus Bound // *A Literary Commentary*. Toronto: University of Toronto Press, 1980. P. 48—119. Методологические вопросы реконструкции прошлого (преимущественно на археологическом материале) рассмотрены в философской книге: *J. A. Bell*. Reconstructing Prehistory. Scientific Method in Archaeology. Philadelphia: Temple University Press, 1994.

Литература к постскриптуму

Казанский, Крючкова 2002 — *Казанский Н. Н., Крючкова Е. Р.* Материалы по греко-индийскому билингвизму эллинистической эпохи // *Индоевропейское языкознание и*

- классическая филология—VI: Материалы чтений, посв. памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского, 24—26 июня 2002 г. СПб.: Наука, 2002. С. 69—81.
- Février 1961 — *Février J.-G.* Le mot «*Māqōm*» en phénicien-punique // *Cahiers de Byrsa*. 9. 1960—1961. P. 33—36.
- Glück, Maurach 1973 — *Glück J. L. Maurach G.* Punisch in Plautinischer Metrik // *Semitica*. 1973. 2. S. 93—126.
- Gratwick 1971 — *Gratwick A. S.* Hanno's Punic Speech in the *Poenulus* of Plautus // *Hermes*. 99. 1971. P. 25—45.
- Krahmalkov 1970 — *Krahmalkov Ch.* The Punic Speech of Hanno // *Orientalia, Nova Series*. 39. 1970. P. 52—74.
- Krahmalkov 1974 — *Krahmalkov Ch.* A Punic Dialogue // *Rivisti degli Studi Orientali*. 48. 1974. P. 23—27.
- Krahmalkov 1975 — *Krahmalkov Ch.* The Neo-Punic Poems in Rhymed Verse // *Rivisti di Studi Fenici*. 1975. 3. P. 189—295.
- Krahmalkov 1978 — *Krahmalkov Ch.* A Punic Punning Epitaph // *Rivisti di Studi Fenici*. 6. 1978. P. 26—30.
- Krahmalkov 1988 — *Krahmalkov Ch.* Observations on the Punic Monologues of Hanno in *Poenulus* // *Orientalia, Nova Series*. 57. 1988. P. 57—66.
- Krahmalkov 1994 — *Krahmalkov Ch.* When He Drove Out Yrirachan', a Phoenician Poem, ca. AD 350 // *Bulletin of the American Societies of Oriental Research*. 294. 1994. P. 69—82.
- Krahmalkov 2003/2004 — *Krahmalkov Ch.* Handbook of Phoenician-Punic Literature // *Handbuch der Orientalistik*. Leiden: Brill, 2003/2004 (в печати).
- Lipiński 1995 — *Lipiński E.* Dieux et déesses de l'univers phénicien at punique // *Orientalia Lovansia Analecta*. 64. Louvain: Uitgerij Peeters & Departement Oosterne Studies, 1995.
- Maurach 1988 — *Maurach G.* *Der Poenulus des Plautus*. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag, 1988.
- Szzyrmer 1967 — *Szzyrmer M.* Les passages puniques en transcription latine dans le «*Poenulus*» de Plaute. Études et commentaries. LXV. Paris: Librairie Klincksieck, 1967.
- Szzyrmer 2001 — *Szzyrmer M.* Literature of the Colonies (Punic Literature) // <http://www.phoenicia.org/ethlang.html> (сайт Интернета, содержащий краткое английское резюме французской диссертации автора, датирован 2001 г.).

Примечания

¹ Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток: Греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии. М., 1985. (Книга отличается тщательностью отделения документированных этапов развития от гипотетически восстанавливаемых.)

² Ср.: *Lahiri A. N.* *Corpus of Indo-Greek Coins*. Calcutta, 1985.

³ Шлюмберже Д. Указ. соч. С. 27.

⁴ Шлюмберже Д. Указ. соч. С. 29, 34. Ср.: *Wheeler R. E. M.* *Flames over Persepolis*. London, 1968.

⁵ *Vogel J. Ph.* *La scultura de Mathura*. 1930. P. 22. P. I—IV.

⁶ *Wetzel F., Schmidt E., Mallwitz A.* *Das Babylon der Spätzeit*. S. 3—22, 49—50. (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft, 62).

⁷ *Rostovtzeff M.* *Dura-Europos and Its Art*. Oxford, 1938; *Idem.* *Dura and the Problem of Parthian Art* // *Yale Classical studies*. 5. 1935. Ср. о бактрийских греках: *Woodcock G.* *The Greeks in India*. London, 1966; *Narain A. K.* *Indo-Greeks*. Oxford, 1957; *Tarn W. W.* *The Greeks in India*. Cambridge, 1951 (2nd ed.).

⁸ *Bachhofer L.* *Frühindische Plastik*. 1929. 1. P. 7—10; *Rowland B.* *Art and Architecture of India*. 1952. P. 43; *Goetz H.* *Indien*. 4. Aufl. 1962. S. 35.

⁹ Шлюмберже Д. Указ. соч. С. 148—149. Ср. о греческих параллелях: *Amandry P.* La colonne des Naxiens. Fouilles de Delphes. 2: Topographie et architecture. 1953; *Gruben G.* Die Sphinx-Säule von Ägina // Athenische Mitteilungen. 1965. Bd. 80; *Gullet de Santerre H.* La terrasse de lions // Explorations archéologiques de Délos. 24. 1959; *Lippold. G.* Die Griechische Plastik. Handbuch der Archäologie. 5. Lief. München, 1950. S. 286, 291; *Picard C.* Manuel d'archéologie grecque: La sculpture. Vol. 4. Paris, 1966. P. 1185.

¹⁰ *Schlumberger D., Robert L., Dupont-Sommer A., Benveniste E.* Une bilingue greco-araméenne d'Aśoka // Journal asiatique. 1958; *Schlumberger D.* Une nouvelle inscription grecque d'Aśoka // Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres. 1964. P. 126—140; *Benveniste E.* Edits d'Aśoka en traduction grecque // Journal asiatique. 1964. P. 137—157.

¹¹ *Schoff W. H.* Parthian Stations by Isidore of Charax. Philadelphia, 1914.

¹² *Jaeger W.* Der Grossgesinnte // Antike. Bd. 7. S. 97 f.; *Idem.* Paideia. Rd. 1. S. 34 f. (к переводу: *Аристоктель.* Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 130—134).

¹³ См.: *Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII—V вв. до н. э. Л., 1985. С. 7.

¹⁴ В частности, в текстах махаянистских (более поздних) сутр: Mahā parinirvānasūtra 6 Recto 6—7 // Памятники индийской письменности из Центральной Азии. Вып. 1. М., 1985. (Памятники письменности Востока; 73, 1. Bibliotheca Buddhica; 33). С. 61, 62, 166.

¹⁵ *Розенберг О. О.* Проблемы буддийской философии (Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам. Ч. 2) / Изд. фак. вост. яз. ПГУ. № 45. Пг., 1918. С. 57, 259, 287, 333 (примеч. к с. 259).

¹⁶ См. об этом в сб. Структура текста (М., 1980).

¹⁷ *Jaspers K.* Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. München, 1952. S. 19, 20, 32, 38, 39, 112 f.; *Зайцев А. И.* Указ. соч. С. 23.

¹⁸ N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes / Prepared for Publication by Roman Jakobson with the Assistance of H. Baran, O. Ronen and Martha Taylor. The Hague; Paris, 1975. P. 33—34. «Наначальное» в смысле «на начале».

¹⁹ См. об этом подробнее: *Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. 2.

²⁰ *Stang Chr.* Sonderübereinstimmungen zwischen dem Baltischen, Slawischen und Germanischen. Oslo, 1972.

²¹ В этом плане гипотезы о становлении древнеисландской литературы (см.: *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги: Становление литературы. Л., 1984. С. 142—233) нуждаются в дополнениях сравнительно-исторического плана, ср.: *Стеблин-Каменский М. И.* Историческая поэтика. Л., 1978. С. 4—39.

²² *Стеблин-Каменский М. И.* Культура Исландии. Л., 1967. С. 88—119; 177—178; *Он же.* Древнескандинавская литература. М., 1979. С. 34—37; *Он же.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. Л., 1979; ср.: *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1979.

²³ Ср.: *Стеблин-Каменский М. И.* К вопросу о кельтском влиянии на поэзию скальдов // Научный бюллетень ЛГУ. 1946. № 13. С. 36—38.

²⁴ *Топоров В.* Латгшские народные песни как источник для реконструкции архаичных мифопоэтических представлений // Слово о нашей речи. Рига, 1985. Вып. 5. С. 40, 56. См. подробнее в предыдущей статье этого тома.

²⁵ *Поливанов Е. Д.* Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопр. языкознания, 1963. № 1. С. 99—112.

²⁶ N. S. Trubetzkoy's letters and notes... P. 29—30.

²⁷ Ригведа. Избранные гимны / Пер., коммент. и вступит. ст. Т. Я. Елизаренковой. М., 1972. С. 104—105; 246—248; *Kuiper F. B. J.* The Ancient Aryan Verbal Contest // Indo-Iranian Journal. 1960. Vol. 4. P. 217—281; *Dunkel G.* Fighting words: Alcman, Partheneion 63 μάχοντα // Journal of Indo-European Studies. 1979. Vol. 7. № 3—4. P. 249—272.

- ²⁸ Ср.: *Зайцева А. И.* Указ. соч. К роли агона ср.: *Фрейденберг О. М.* От мифа к литературе. М., 1978.
- ²⁹ *Held G. J.* The Mahabharata: an ethnological study. London; Amsterdam, 1935. Ср.: *Золотарева А. М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.
- ³⁰ *Hasari A. M.* Kingship. Oxford, 1927 (2nd ed. 1969); *Idem.* Caste. A Comparative Study. New York, 1968; *Idem.* Kings and Councillors: An Essay in the Comparative Anatomy of Human Society. Cairo, 1936 (2nd ed. Chicago, 1970).
- ³¹ *Crevatin F.* Osservazioni sulla società Indiana d'età vedica // *Incontri linguistici.* 8. Pisa, 1984. P. 13.
- ³² *Crevatin F.* Ricerche di antichità indeuropee. Trieste, 1979. P. 21.
- ³³ *Crevatin F.* Osservazioni sulla società Indiana. P. 17.
- ³⁴ *Campanile F.* Ricerche di cultura poetica indoeuropea. Pisa, 1977; *Ward D.* On the Poets and Poetry of Indo-Europeans // *Journal of Indo-European Studies.* 1973. Vol. 1. P. 127—144; *Dumézil G.* Servius et la Fortune. Paris, 1943.
- ³⁵ *Seidenberg A.* Did Euclid's Elements, Book I, Develop Geometry Axiomatically? // *Archive for History of Exact Sciences.* 1975. Vol. 14. № 4. P. 263—295; *Idem.* The Ritual Origin of Mathematics // *Archive for History of Exact Sciences.* 1978. Vol. 18. № 4. P. 301—342. Но ср. возражения; *Зайцева А. И.* Указ. соч. С. 172, примеч. 4.
- ³⁶ *Goetze A.* Some Groups of Ancient Anatolian Proper Names // *Language.* 1954. Vol. 30. P. 349—359; *Larache E.* Les noms des Hittites. Paris, 1966. P. 288; *Gurney O.* Some Aspects of Hittite Religion. Oxford, 1977. P. 13.
- ³⁷ *Otten H.* Pigva — der Gott auf dem Pferde // *Jahrbuch für kleinasiatische Forschung.* 1953. Bd. 2. S. 62—73. См. об этом стихотворении ниже в статье о лувийской метрике.
- ³⁸ *Dumézil G.* Mythe et épopée. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi. Paris, 1971. P. 244—280.
- ³⁹ *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* К проблеме лтш. *jumis* и балтийского близнечного культа // *Балто-славянские исследования* 1982. М., 1983. С. 153—163, ср. с. 142, примеч. 3. с. 164, примеч. 61.
- ⁴⁰ *Schneider U.* Yama und Yamī (RV X 10) // *Indo-Iranian Journal.* 1967. № 1. P. 1—32; *Panikkar R.* Yama: a Myth of a Primordial Man // *Essays in Memory of Karl Kerényi* / Ed. E. Polomé (*Journal of Indo-European Studies*, Monograph Series; № 4). Washington, 1983; Ригведа. Избранные гимны. С. 222—224, 372—374. Ср. также: *Brewster P.* The Incest Theme in folkæong. Helsinki, 1972.
- ⁴¹ *Puhvel J.* Hittite Etymological Dictionary (Trends in Linguistics, Documentation; 1). Vol. 1—2. Berlin; New York; Amsterdam, 1984. P. 118—120.
- ⁴² *Chnstenaen A.* Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens, I—II // *Archives d'études orientales.* 1918. T. 14, 1; 1934. T. 14, 2.
- ⁴³ *Дюмезиль Ж.* Осетинокий эпос и мифология. М., 1978. С. 79—80, ср. 246.
- ⁴⁴ *Dumézil G.* Mythe et épopée... P. 512, 513.
- ⁴⁵ *Фрейденберг О. М.* От мифа к литературе; ср. уже: *Она же.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1936. С. 99—100.
- ⁴⁶ *Puhvel J.* Op. cit., s. v. arki-; *Watkins C.* The Indo-European Family of Greek *órkhis*: Linguistics, Poetics and Mythology // *Indo-European Studies.* 2. Cambridge, 1975. P. 504—519.
- ⁴⁷ Ср. к анализу синтаксической конструкции: *Starke F.* Die Funktionen der dimensional-nalen Kasus und Adverbien in Althethitischen (Studien zu den Boğazköy — Texten, Hft. 25). Wiesbaden, 1977. S. 33, 82.
- ⁴⁸ *Трубетzkой N. S.* Vorlesungen über die altrussischen Literatur. (Studia historica et philologica). Firenze, 1973. S. 44; *Jakobson R.* Slavic Epic Studies // *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. 4. Paris; The Hague, 1966; N. S. Trubetzkoy's letters and notes... P. 90.
- ⁴⁹ Черновые наброски В. К. Щидлейко к статье об отзвуках текста предсказаний Саргона Аккадского у римских поэтов. ГМИИ им. А. С. Пушкина, архив, ф. 5, колл. 20. Ср. выше в статье о коннингах-загадках.

⁵⁰ *Schileiko V.* Ein Omentext Sargons von Akkad und sein Anklang bei Römischen Dichtern // Archiv für Orientforschung. 1929. Bd. 5. Hft. 5—6. S. 218.

⁵¹ *Heurgon J.* La vie quotidienne chez étrusques. Paris, 1961.

⁵² *Лукаш Марк Анней.* Фарсалии, или поэма о гражданской войне. М.; Л., 1951. С. 135—145.

⁵³ *Jolivet V.* Aspects du théâtre comique en Etrurie préromaine et romaine: A propos d'un vase étrusque a figures rouges du Musée du Louvre // Revue archéologique. 1983. F. 1. P. 13—50.

⁵⁴ *De Simone C.* Die griechischen Entlehnungen im Etruskischen. Wiesbaden, 1968. Bd. 1, рис. 15, табл. 11.

⁵⁵ *Jolivet V.* Op. cit. P. 34—40.

⁵⁶ *Ferron J.* Un traité d'alliance entre Caere et Carthage contemporain des derniers temps de la royauté étrusque à Rome ou l'événement commémoré par le quasi-bilingue de Pyrgi // Von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik. Berlin; New York, 1973. (Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt; Bd. 1).

⁵⁷ *Тураев Г. А.* Финикийская литература // Литература Востока. Пг., 1920.

⁵⁸ См.: *Плаут Тит Макций.* Избранные комедии. М.; Л., 1937. Т. 3. С. 124, 369.

⁵⁹ *Peruzzi E.* Origini di Roma. 1: La famiglia. Firenze, 1970. P. 22—24.

⁶⁰ Ср. фрагменты: *Менандр.* Комедии и фрагменты / Изд. подгот. В. Н. Ярхо. М., 1982. С. 267—268, 515—517.

⁶¹ *Плаут.* Указ. соч. С. 371.

⁶² *Ernout A.* Eléments étrusques du vocabulaire latin. Paris, 1946; *Jolivet V.* Op. cit.

⁶³ *Latte K.* Römische Religionsgeschichte. 1960; *de Simone.* Op. cit. Bd. 1. S. 37; Bd. 2, S. 38.

⁶⁴ *Colonna G.* Ager Tarquiniensis // Studi etruschi. 1977. T. 45. P. 293—295.

⁶⁵ *Grabar A.* Cahiers archéologiques. 1962. XII. P. 386.

⁶⁶ *Шлюмберже Д.* Указ. соч. С. 180.

⁶⁷ *Розенберг О. О.* Проблемы буддийской философии // Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам. 4.2 / Изд. фак. вост. яз. ПГУ. Пг., 1918. № 45.

⁶⁸ *L'Asie Centrale: Histoire et civilization.* Paris, 1977.

⁶⁹ *Edgerton F.* Buddhist Hybrid Sanskrit. New Haven, 1953. Vol. 1—2.

КЛАССИКА ГЛАЗАМИ АВАНГАРДА

Каждое общество имеет свой пантеон. Это набор богов (на Древнем Востоке, в Греции и Риме, в Индии и многих других странах Азии и Африки, в доколумбовой Америке) или полубожествляемых — а в более цивилизованных странах высокопочитаемых — героев, мучеников и первооткрывателей, которых на языке современной науки называют «культурными героями». Почти без исключения формы почитания культурных героев совпадают в самых разных традициях.

Приведу пример из собственного недавнего опыта. Когда после 30-летнего перерыва я получил возможность снова выехать за пределы Восточной Европы, первой страной, куда мне разрешили поехать (на ежегодную международную встречу ассириологов, местом которой в тот раз был Стамбул) летом 1987 г., оказалась Турция. Не все, что я увидел в той поездке «на Запад» (как, впрочем, и во многих последующих), было вполне для меня новым. Когда в воскресенье вечером после осмотра поразительных раскопок хеттской столицы в деревне Богаз-кале директор замечательного музея культур древней Анатолии в Анкаре показывал нам свои сокровища, меня озадачил портрет основателя современного турецкого государства Ататюрка, помещенный посреди перенесенных в музей дивных фресок из храмов Чатал-Гююка (около VII—VI тыс. до н. э.). На мой удивленный вопрос директор музея ответил; Ататюрк первым нам указал, что мы — наследники культуры древней Анатолии.

На следующее утро нас должны были везти на раскопки могилы фригийского царя Мидаса. Стояла жара, и надо было бы выезжать рано. Но наш туристический автобус задержали, нам сказали: нельзя уезжать из Анкары, не повидав мавзолея Ататюрка. И в Турции (как до того на родине) поражали древневосточные формы поклонения историческому деятелю, стремившемуся к переносу в свою страну некоторых европейских установлений.

Пантеоны и связанное с ними почитание героев, а в художественной литературе — авторов-классиков существуют во всех областях культуры. Теперь, когда мы начали широко знакомиться с западным авангардом и сопоставлять его с нашим отечественным, позволительно задать по меньшей мере два вопроса. Во-первых, как относится авангард, в частности авангардная (в других терминах, сейчас ставших снова популярными, модернистская литература, на смену которой приходит постмодернистская) литература XX в., к предшествующей классической традиции? Во-вторых, что играет роль классики в пределах самой авангардной литературы, то есть кто из ее создателей отбирается в качестве писателя — культурного героя?

Начну с первого вопроса. Западноевропейская и американская авангардная литература в большой степени отпращивалась от классического наследия. Приведу хрестоматийный пример. Пишущие об «Улиссе» Джойса¹ не могут обойти его связи с «Одиссеей». Каждая глава романа связана с определенной песней гомеровской поэмы, что отражается на характере персонажей, времени и месте действия и других обстоятельствах. Эта связь часто пародийна, иногда иронична. Нашему читателю можно было бы напомнить и об античном мифологическом прообразе в романе Апдайка «Кентавр», который благодаря случайностям истории переводов у нас стал известен гораздо раньше, чем полный русский перевод «Улисса» Джойса, автора, безусловно, на Апдайка (как и на почти всех современных американских писателей) сильно повлиявшего. Но есть и еще более напоминающая Джойса, хотя и вполне от него независимая, традиция эстетической игры с античными прообразами внутри русской литературы XX в. Я имею в виду предтечу русского авангарда Иннокентия Анненского. Уже его переводы Еврипида, оригинальность и поэтическая сила которых до сих пор не оценены должным образом, подготавливали то соединение древнегреческих традиционных символов с весьма современными художественными приемами, которое отличает его собственные стихотворные пьесы. Недаром постановка «Фамиры-Кифарэда» Анненского в Камерном театре Таирова явилась одним из решающих событий в истории нашего театра, столько сделавшего именно для нового чтения классики. Поясню обнаруживающееся у Анненского сплетение архаичных (в том числе и античных, мифологических) образов с техникой почти шифрованного письма в духе сильно на него повлиявшего Малларме (много значившего и для Джойса, который упоминает его в тексте «Улисса») на примере одной строфы его стихотворения «Дальние руки» (настолько важного для Блока):

Вы — гейши фонарных свечений,
 Пять роз, обрученных стеблю.
 Но нет у Киприды священной
 Не сказанных вами люблю.

В этом потоке едва ли не футуристических (а вернее, предюрреалистических) уподоблений жесты рук женщины, сжимающих глаза автора (потому речь идет о «фонарных свечениях»), откуда, видимо по смежности, возникают японские гейши), описываются как тайные знаки невысказанной любви, богиней которой была Киприда. Особенно архаичным кажется уподобление руки стеблю с пятью цветками. Подобный образ встречается в древних поэтических традициях.

Обращение к архаике, особенно античной, как и ее модернизация — переосмысление в духе психологии современного человека, вслед за Анненским было развито и нашими писателями следующих поколений. Самый известный из них стал Манделштам. Еще предстает открытие Константина Вагинова, проза которого (особенно роман «Козлиная песнь») предполагает постоянное отождествление литературного Петербурга-Петрограда того времени с древними Афинами. Но у Вагинова (друга молодости Бахтина) это отождествление проводится иронически, в карнавальном ключе.

Среди античных мифов есть такие, к которым особенно охотно тянулись в XX в. Достаточно вспомнить о стихотворениях Рильке, обращенных к Орфею.

Миф о нем воплощен и переиначен в двух удивительных фильмах французского поэта и драматурга Кокто, где современная техника непрерывно сопутствует Орфею. Для чего Кокто нужно, чтобы его Орфей приезжал на мотоцикле или слушал радио в автомобиле? Миф приобретает новые черты от столкновения с современностью.

Напомним введенное знаменитым французским этнологом Клодом Леви-Строссом различие между «горячими» и «холодными» культурами. «Горячие» общества, такие как современные западноевропейские и американские, постоянно помнят свою историю и стараются ее не повторять. Если какое-то сочинение уже было написано, его не следует писать второй раз. Наоборот, «холодная» культура (как многие традиционные восточные) стремится воспроизвести уже готовый текст (например, песню или сказку) по возможности в неизменном виде. Конечно, и при той передаче фольклорного текста по традиции, которая еще сохраняется во многих странах Азии, Африки, у индейцев в Центральной и Южной Америке, каждое новое исполнение может вносить свои вариации, но основной набор стандартных клише (формул) и схема построения текста должны оставаться неизменными. Эти традиции на глазах умирают. Мне случалось слышать приезжавших в Москву из Индии знатоков «Вед» (гимнов, сложенных несколько тысяч лет назад), но с каждым их приездом я замечал, что число строк, которые они могут исполнить, уменьшается. Читая лекции весной 1989 г. в Калифорнии, я мог заниматься туземными американскими индейскими языками, общаясь с последними из тех, кто их знает. Индеец-музыковед демонстрировал мне магнитофонные записи традиционных сказок и мифов, рассказанных его умершей родственницей, он их понимал и объяснял мне, но сам он уже не мог их вспомнить без помощи современных технических средств.

В какой степени культура, приходящая на смену «холодной» (традиционной, продолжающейся благодаря фольклорной передаче), действительно полностью является «горячей»? Этому предположению противоречило бы, прежде всего, именно существование литературы, которая считается классической и должна непрерывно воспроизводиться для каждого следующего поколения. Поэтому авангард, цель которого — превращение культуры в действительно «горячую», и хочет разрушить традиционные классические формы. Прежде всего, это достигается путем эстетической игры с ними.

Самыми простыми примерами может служить стилизация и пародия. В обоих случаях классическая традиция (во всяком случае, ее формальные стороны) воспроизводится достаточно точно. Обращает на себя внимание стилизаторский характер ранних сборников стихов двух великих англоязычных прозаиков двадцатого века — Фолкнера (книга «Мраморный фавн») и Джойса (книга «Камерная музыка»). Оба они овладевают системой традиционных лирических иносказаний (избитых и ставших клише у эпитомов конца XIX в.) в пределах очень ограниченного поэтического словаря. Позднее в прозе обоих писателей (у Фолкнера уже и под воздействием Джойса-прозаика, им признававшимся) этот сугубо стилизованный поэтический голос сплелся с другими, от него существенно отличавшимися. У их младшего современника замечательного поэта Дилана Томаса стремление к пародии сказалось уже в заглавии его автобиографической книги «Портрет художника как щенка» (*as a young dog*), что представляет собой пере-

иначенное «как молодого человека» (as a young man) в заглавии знаменитого автобиографического сочинения Джойса (по-русски обычно передается «Портрет художника в юности»² или «в юные годы»). В текст книги Дилана Томаса включена виртуозная кощунственная стихотворная пародия на известное стихотворение-молитву «Another grace for a child» («Другое благословение для ребенка») английского метафизического поэта XVII в. Роберта Херрика, где сочетание «маленький ребенок» (a little child) заменено на «маленький щенок» (a little dog). Иначе говоря, эта пародийная гротескная замена проходит через весь текст Дилана Томаса.

Особый интерес представляет возникновение такого авангардного стихотворного жанра, который, вбирая в себя пародию и гротеск, тем не менее по сути становится частью вполне серьезной литературы. В англоязычной поэзии это прежде всего ранние поэтические сборники Т. С. Элиота. Давно замечено их явное сходство со «Столбцами» Заболоцкого, написанными и изданными примерно в то же десятилетие (хотя и несколькими годами спустя). Эта же линия предельно иронической поэзии, представленная и произведениями Олейникова и других обэриутов, а у них восходящая к Хлебникову, остается весьма живучей в нашей последующей литературе авангарда. Новым шагом на пути к преодолению классического образца может явиться его использование в коллаже из цитат, как в «Бесплодной земле» Т. С. Элиота и у Э. Паунда.

Преображение классического текста в особенно явной форме может проявляться в разного рода его вариациях, переложениях, переводах, сознательно от него отступающих. Кажется, что это обстоятельство не всегда принимается во внимание в многочисленных трактатах о мастерстве перевода. Стоило бы заметить, как трудно бывает отделить переводы великого поэта от его первых стихотворных опытов. Так было с набросками переводов из Рильке, которые в первой публикации были напечатаны как стихи молодого Пастернака. Издатели переписки великого французского поэта нашего века А. Арто с его возлюбленной комментируют сходство посвященного ей стихотворения «Le palais hanté» («Dans la verte vallée où regnent les bons anges») с ранними стихами поэта³, не замечая того, что это достаточно точный перевод из Эдгара По («In the greenest of our valleys / By good angels tenanted...») — «В самой зеленой из наших долин, где обитают духи добра»). Позднее Арто приходило в голову, насколько некоторые подлинники (например, заумных стихов Льюиса Кэрролла) опережают его собственные опыты в том же духе: когда ему предложили переводить Кэрролла, Арто в своем эксцентрическом духе заявлял, будто тот (давно к этому времени умерший) подслушал то, что хотел написать сам Арто.

В недавно изданном пятитомном собрании сочинений Пауля Целана, который многими теперь, спустя десятилетия после его самоубийства, признается крупнейшим поэтом Европы нашего времени, два тома (в том числе и один, самый большой из пяти) заняты двуязычной публикацией его переводов с разных европейских языков, также и с русского, который Целан знал с детства. Среди многочисленных переводов из разных русских поэтов (Блока, Есенина, Хлебникова, чьи языковые изобретения Целан по-немецки передавал с не меньшей находчивостью) выделяется большой цикл мандельштамовских стихов. Мандельштама как поэта-мыслителя Целан высоко ценил, о чем он писал в своих эссе о нем,

среди которых и недавно изданный текст составленной им радиопередачи о Мандельштаме. Кажется возможным обнаружить в самом стиле его переводов и некоторые особенности мандельштамовской поэтики, Целаном развитые в его собственных стихах. Это относится, в частности, к именному стилю — нагромождению имен существительных и состоящих из них одних именных предложений (как в строке Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека»). В поздних стихах Целан (как, впрочем, и многие другие европейские поэты XX в. независимо от того, на каком языке они писали) широко пользовался именованным стилем. В этот период некоторые из его стихотворений представляют собой цепь имен существительных (часто сложных: поэт развил эту особенность немецкого языка, сочинив большое число новых словосложений). В его переводах Мандельштама уже угадывается этот стиль, основание чему дает подлинник:

Венецйской жизни мрачной и бесплодной
Для меня значение светло.
Вот она глядит с улыбкою холодной
В голубое дряхлое стекло.

Тонкий воздух кожи. Синие прожилки.
Белый снег. Зеленая парча.

Venedigs Leben, duster und unfruchtbar — Sein Sinn:
Er tritt mir klar vor Augen, ich sehe ihn, genau.
Ein Lächeln um den Mund, ein Kaltes, blickt es in
die abgelebten Spiegel, im spiegelaltes Blau.
Ein Hautarom, kaum spürbar. Die derung, violett.
Ein Weis, ein Schimmer Schnee. Brokate, dunkelgrün⁴.

Целан не только передает те именные предложения, которые (поряд друг за другом) следуют у Мандельштама в начале второй строфы, он и начало первой строфы (в его переводе буквально «Венецйской жизни... — значение») переделывает в том же духе. Поэтому и в его переводе в стихах «За гремучую доблесть грядущих веков...» не только сохраняется «век-волкодав» («Wolfshund-Jahrhundert»), но за ним следует и ряд таких же словосложений («Blutknochen Naben», передающее «кровавых костей»⁵, «Ursprungsabend», перелагающее по-своему понятое «ночь... в первобытной красе») совсем в стиле позднего Целана. Разумеется, при такой передаче Мандельштама его стихи несколько приближаются к стихам самого переводчика, как Пастернак приближал к себе Шекспира и «Фауста» Гёте.

Отношение Целана (и нескольких других лучших западных поэтов середины века — среди них Пазолини) к Мандельштаму как к модели и образцу заставляет особо обратить внимание на то, кто становится писателем-классиком для авангардной литературы. Из писателей прошлого далеко не все остаются в пантеоне: вспомним призыв русских футуристов сбросить их с корабля современности. Обычно все же выбрасывают не всех (молодой Маяковский читает классиков, но новых: «Анненский, Тютчев, Фет»), остаются немногие, обычно из числа тех, кого прежде недооценивали. Так, Лорка открывает заново поэзию Гонгоры, французские сюрреалисты — Лотреамона, Т. С. Элиот — Джона Донна, польский авангард возрождает полузабытого Норвида, чешский авангард — Маху. По су-

шеству, история литературы пишется заново. Авторы, которых не помнили, становятся наиболее читаемыми, иногда тесня более известных классиков.

Одним из ранних примеров нового прочтения классики через призму литературных вкусов начала двадцатого века может служить замечательная книга Честертона о Диккенсе, у нас давно переведенная и потому оказавшая влияние и на наших писателей. Напомню, что в ней Честертон противопоставляет Диккенса таким «новым» (modern) людям в литературе, как Д'Аннунцио и Горький.

Одной из характерных черт авангарда XX в. является его международность. Ханс Магнус Энценбергер писал когда-то о «международном» (или «мировом») языке поэзии XX в. Его статья на эту тему сопровождала составленную им антологию, которая призвана была подтвердить эту идею. В ней были объединены поэты разных стран, которые в широком понимании относятся к авангарду XX в. При всех различиях между ними можно обнаружить и общие стилистические черты, объединяющие их вместе. Это отнюдь не черта только поэзии: то же можно сказать о новейшей живописи, графике, архитектуре, театре.

Вероятно, мы должны признать, что на рубеже двух предыдущих (XIX и XX) столетий сформировался такой стиль века, который позднее не трансформировался радикально, а развивался, как когда-то большие направления, подобно барокко, классицизму, романтизму. Каждого из таких крупных направлений хватает на много десятилетий, иногда даже на столетия. Поэтому не будем удивляться и тому, что авангардное (или модернистское) искусство и литература оказываются столь длительными. Сейчас во всем мире широко обсуждается понятие «постмодернизм», первоначально введенное по отношению к некоторым новейшим веяниям в архитектуре, но позднее ставшее прилагаться к другим видам искусства, в том числе и словесного. Едва ли, однако, постмодернизм (при всей широте и расплывчатости значения этого термина) можно считать новым течением, по масштабам сопоставимым с мировым авангардом. Быть может, самое замечательное в его названии — это приставка «пост»: постмодернизм определяется чисто отрицательно — как то, что пришло после авангарда, после модернизма. Основной запал авангарда как выражения современной «горячей» культуры сохраняется: искусство нацелено на изобретение всегда нового, того, что не похоже на все раньше сочиненное. Парадокс постмодернизма может состоять в том, что, отвергая перепробованные формы, можно прийти и к тем, которые когда-то давно существовали либо в еще более ранние периоды (в этом смысле к постмодернизму я бы отнес уже и «Леопарда» Лампедузы), либо в других культурах. Герой книги Сэлинджера «Симор: Введение» американский поэт Симор полностью отвергает все, что видит в европейской и американской традиции (исключение он делает только для «Дневников» Кафки): писатели слишком заняты «смысловыми внутренностями» (semantic intestines) текста. У них нет того внимания к реальной жизненной детали, которое Симор находит только в старых дальневосточных — китайской и японской — поэтических традициях (оттого сам он пишет стихи по-японски). Здесь Сэлинджер и его герой имеют предшественников: значение этих традиций для новейшей европейской поэзии и ее обновления было обнаружено еще в 1910-х гг. Эзрой Паундом, Клоделем, Гумилевым; примерно в те же годы Малер пишет свою симфонию, вдохновляясь текстами китайских поэтов. Дальневосточная классика входит в пантеон европейского искусства. Позднее япон-

ские стихи как образец будут приводить в своих размышлениях о кино такие популярно противоположные друг другу (и совпадающие только в ориентации на модель этих стихов) кинорежиссеры, как Сергей Эйзенштейн и Андрей Тарковский.

Авангардная литература не только черпает из дальневосточного наследия. Она и сама существует и на Западе, и на Востоке. Из тех дальневосточных ее представителей, которые достаточно известны уже нашему читателю, назову имя Акутагавы. Этот писатель продолжает изумлять сложностью переплетения в нем разных литературных традиций. Покойный ленинградский японист А. А. Холодович в переписке со мной обсуждал одну загадочную по своим истокам вещь Акутагавы. В ней перелагается буддийская притча о дурном человеке, который из-за зависти попадает в ад. Видимо, Акутагава знал и о бытовании этого сюжета в русской литературе — у Льва Толстого, почерпнувшего ее из заинтересовавших его буддийских сочинений, и у Достоевского, опиравшегося на русскую фольклорную передачу аналогичной притчи (о бабе и луковке). Акутагава остается блестящим примером того, как велик диапазон классического наследия в нашем веке: он включает и религиозно-философские тексты восточных традиций, и европейскую (в том числе русскую) классику, и французских «проклятых» поэтов. Особенно показателен один из последних текстов, написанных Акутагавой перед самым его самоубийством, в форме диалога самого писателя с чертом. Несомненно, что в этом сочинении проступает тот же фаустовский архетип, который виден отчетливо и в созданном несколько позднее «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, и в «Мастере и Маргарите», и в небольшом рассказе Набокова (из сборника «Возвращения Чорба» конца 20-х гг.), где разговор с дьяволом (в образе женщины), предсказывающим близкую гибель одного из персонажей, почти текстуально предвосхищает часть сцены на Патриарших прудах в начале булгаковского романа.

То известное у нас по роману Булгакова и антиутопиям Платонова направление, которое можно было бы обозначить термином (впервые введенным Достоевским по отношению к Эдгару По) «фантастический реализм», у разных прозаиков XX в., пишущих в этом ключе, характеризуется соединением архетипических схем (таких как фаустовская у Томаса Манна и Булгакова) с реализмом (а в магическом реализме Маркеса и Льюиса — даже часто и натурализмом) деталей, призванных убедить читателя в правдоподобии самых невероятных событий, описываемых в романах этого направления.

Кафка, который может считаться одним из основателей всего этого течения, сознательно ориентировался на жанр библейских притч — назидательных историй. Эта ветхозаветная традиция явственно продолжается и во вставных эпизодах, выполненных им в этом жанре, и в основном замысле «Замка» и «Процесса», которые при возможности разных их прочтений (в том числе и популярного у нас футурологического, когда «Процесс» понимается как антиутопия) самим автором, скорее всего, задумывались как своего рода философские видения. В этом смысле при всем значении Кафки, как и других основателей философского романа XX в. (Музиля, Броха), для создания новых прозаических форм, они ориентировались и на праобразы, лежащие в далекой предыстории европейской литературы.

Поскольку авангард постоянно сменяет критерии новизны (уже сотворенная форма перестает быть желаемой целью), само понятие классического образца для авангарда проблематично. Тем не менее нельзя сомневаться в том, что у совре-

менного авангарда (и даже у постмодернистской литературы) есть свой набор таких авторов, теперь ставших классическими и образцовыми, как Джойс (особенно в качестве автора «Finnegan's Wake», вызывающего все большее число «постмодернистических» подражаний), Кафка, Арто.

Что в таком случае означает авангард и как может он спокойно продолжать традицию классики? Весной 1989 г. в Лос-Анджелесе в серии реконструированных сейчас балетов Дягилева мне довелось видеть восстановленный спектакль «Парад», бывший сенсацией 1917 г. Тогда в его создании участвовали вместе с Дягилевым такие звезды авангарда, как Пикассо, Кокто, Аполлинер. Балет был поставлен в гротескной форме, в какой-то мере близкой к спектаклям, которыми несколько лет спустя прославились Мейерхольд и такие его ученики, как Эйзенштейн, переворачивавшие все в театре и полностью разрушавшие классику, к которой они прикасались. Спустя 72 года спектакль выглядел занятным, забавным, но ощущения потрясения, о котором писали зрители, видевшие первоначальную постановку «Парада», уже не было. Мы привыкли и к более крайним театральным формам, развивающим рационалистические построения брехтовского «Берлинского ансамбля». Весь последующий опыт не позволяет сочувствовать реконструкции. Дух авангарда тянет не к музейной реставрации, которая соответствует нынешнему почитанию начала двадцатого века, а к новому взрыву.

Одной из главных черт авангарда 20-х гг. и следовавших за ним течений была тесная связь с теоретическими построениями. Недаром Т. С. Элиот и Оден как критики и эссеисты были известны не меньше (если не больше: поэзию на Западе, в отличие от России, мало кто читает), чем своим поэтическим творчеством. На определенном этапе развития французского литературного авангарда у таких видных его представителей, как Р. Барт, грань между художественным и научным творчеством стала весьма подвижной, чтобы не сказать неуловимой. В этом смысле в родословную европейского и американского структурализма как литературного (не только и не столько научного) течения вплетены и русские формалисты, которые, впрочем, и сами, как Тынянов и Шкловский, совмещали в себе писателей и ученых. Они, как и Роман Якобсон, безусловно, входят в современный пантеон общеевропейского авангарда. Эта его особенность заставляет продумать вопрос, на который до недавнего времени ответ мог бы показаться затруднительным. Речь идет о сходстве путей и судеб западноевропейского и русского авангарда. Параллелизм их начальных отправных точек не вызывает сомнения и давно уже внимательно исследовался.

Напомню хотя бы известную книгу английского профессора Боура о творческом эксперименте, где рядом с Аполлинером он изучает Маяковского и Пастернака (из разговоров с последним я знаю, что он высоко оценивал эту работу). Но в какой мере и дальше развитие шло параллельно? Только сейчас, когда в России (а не только в зарубежной русской печати, как в 1970-е гг.) изданы книги Хармса и других обзриутов, мы в состоянии оценить их роль в развитии той очень важной для культуры XX в. тенденции, которую часто обозначают как литературу абсурда. Сходство типа черного или жестокого юмора у Хармса и, например, Арто не вызывает сомнений. Также не приходится сомневаться и в том, что эти именно писатели едва ли не в наибольшей степени оказались созвучными самому духу их времени или даже опередили его своими гротескными предсказа-

ниями (хотя футурологическое их чтение так же необязательно, как и по отношению к Кафке).

В воспоминаниях А. Наймана об А. А. Ахматовой приводятся ее слова о Хармсе как писателе именно XX века; сама она в поздний период творчества была (особенно в «Поэме без героя» и опубликованном посмертно «Прологе») предельно близка к литературе абсурда и фантастического реализма, в которой Гарсиа Маркес и Варгас Льюса соседствуют с Булгаковым и Платоновым.

В «Прологе» Ахматова предсказала собственную литературную судьбу, где, по ее словам, ее «ждал» «Жданов». Говоря о своей работе над романом «Осень патриарха», Гарсиа Маркес рассказывал, что по мере того, как он читал книги о латиноамериканских диктаторах, он убеждался, что его фантазия меркнет по сравнению с гротеском реальной истории. Одним из первых об этой особенности связи авангардной литературы с историей сказал Н. Бердяев в эссе «Астральный роман» (о «Петербурге» Андрея Белого и кубизме Пикассо); по словам Бердяева, авангардная литература и искусство не имеют продолжения, дальше теми же средствами пользуются политика и история.

К появлению абсурда в авангардной литературе можно подходить с разных точек зрения. Философская его оценка была предложена экзистенциализмом. Но развитие идей русских формалистов делает возможным и другое понимание абсурда. С точки зрения современных научных представлений о количестве информации, которую несет любой художественный текст, это количество тем больше, чем текст неожиданнее. Иначе говоря, авангардное искусство нацелено на тексты, благодаря своей новизне (а тем самым — и благодаря своему отличию от всех предшествовавших им текстов) представляющие максимум необычного и непривычного, а оттого и наиболее трудные для восприятия.

Здесь мы сталкиваемся с еще одним парадоксом авангарда: максимум информации может содержаться в абсурдном тексте именно потому, что он отличен от всех предшествующих. По этой именно причине Арагон в бытность свою сюрреалистом, как позднее Арто, увлекался заумными стихами Льюиса Кэрролла, оказавшегося вместе с Лотреамоном предшественником сюрреализма. Кэрролл писал детские книги в часы досуга, а основным его занятием была математическая логика. Как логик он глубоко подошел к формулировке некоторых основных вопросов, касающихся парадоксальности нашего языка (одному из логическо-языковых парадоксов Кэрролла посвящено специальное приложение к книге П. Флоренского «Столп и утверждение истины»), поэтому то, что «Алиса в стране чудес» давно уже стала книгой для ученых, черпающих из нее примеры, иллюстрирующие парадоксальность современной науки, совсем не случайно. Основы кэрролловского абсурда связаны с серьезным переосмыслением самого языка, которым пользуется литература.

Авангард в литературе и искусстве совсем не по прихоти случая совпадал по времени с научной революцией. Во всех областях духовного творчества XX в. пересматривались устоявшиеся взгляды на время, пространство, способы наблюдения за внешним миром и его описания.

У меня был разговор на эту тему с Пастернаком в начале апреля 1960 г. — меньше чем за два месяца до его смерти. Он говорил, что только недавно понял, как его опыты в литературе близки к науке XX столетия.

Непрерывность изобретательства и поиска новых форм отличала всю культуру XX в. Но она не порывала полностью с прошлым. Так же как механика Ньютона входит в ту общую картину физического мира, которую более полно описывали Эйнштейн и Бор, так и классические образцы остаются всегда — при всех их переосмыслениях и необычных интерпретациях — составной частью новейшей литературы. По мере движения от собственно модернизма к постмодернизму роль этого наследия постепенно не уменьшается, а возрастает.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья основана на докладах, прочитанных в 1988—1989 гг. на нескольких конференциях по теории и практике авангарда, которые стали возможными в Москве и Ленинграде с началом реформ. Она была написана по просьбе редакции журнала «Иностранная литература» и напечатана в № 11 за 1989 г. (С. 226—231). Сопоставлением Хармса и других обэриутов с западноевропейской литературой абсурда и предшествующей ей традицией черного юмора (произведения которой были собраны Бретоном в его антологии) я занимался и в последующие годы; весной 2002 г. этому был посвящен мой специальный курс лекций в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе. У этой традиции есть и русская ветвь, начинающаяся с фольклорной небывальщины, стихов «Ишки» Мятлева, Козьмы Пруtkова и таких персонажей Достоевского, как капитан Лебядкин. Особенностью Хлебникова и всего больше обэриутов было превращение этой линии из второстепенной и побочной в основную, что стало особенно заметно у их продолжателей в полупародийной смеховой поэзии двух последних десятилетий, в значительной степени вытеснившей другие жанры. Прямую связь Хлебникова с Хармсом и вместе с тем заметные различия между ними можно оценить, продолжая несомненное сравнение хлебниковского «Ка» с «Лапой» Хармса⁶. Оба писателя серьезно интересовались Египтом и читали посвященные ему научные книги. Но у Хлебникова эти занятия воплотились во вполне внушительной реконструкции эпохи Эхнатона, хотя она и выражена в достаточно сложном контрапунктическом переплетении с современностью⁷. Хармс подхватывает последний прием: у него фараон плавает в трусиках (которые он потом выжимает) и в кепке, потом говорит и ведет себя как обычный ленинградский житель, хотя в текст и вставлен дуалистический «план Аменхотепа», соотносимый с египетской сакральной топографией⁸. Исторический Эхнатон в пьесе не выступает, он настолько же удален от своего прообраза, как и фигурирующий в той же пьесе в качестве одного из персонажей Хлебников, бросающий проездом несколько реплик (из них только та, где упоминается санскритский первочеловек-пуруша, может быть сопоставлена с реальными интересами Хлебникова). В этом втором поколении авангард стремился освободиться от истории, сохраняя лишь видимость преемственности.

Из философских мыслей об абсурде нужно обратить внимание на логическое замечание в письме Витгенштейна о парадоксе Мура: можно предположить, что в комнате пожар, но я не верю этому, что и ведет к нелепости (absurdity)⁹.

Рассматриваемый в статье буддийский мотив, встречающийся в «Карме» Толстого, у Достоевского (вдохновлявшегося фольклорным русским вариантом, отмеченным Афанасьевым) и Акутагавы, изучен в статье Владимира Туниманова¹⁰.

Примечания

¹ В том числе и современные Джойсу писатели — авторы откликов на роман, опубликованный в: *Иностр. лит.* 1989. № 5, 8, 10, 11.

² Опубликован в: *Иностр. лит.* 1976. № 10—12.

³ *Artaud A. Lettres à Génica Athanasiou précédées de deux poèmes à elle dédiés.* Paris, 1961. P. 15—16, 319.

⁴ *Celan P. Gesammelte Werke: in 5 Bde. Bd. 5: Übertragungen. II Zweisprachig.* Frankfurt am Main, 1983. S. 111.

⁵ *Ibid.* С. 153.

⁶ *Герасимова А., Никитаев А.* Даниил Хармс: Лапа // *Театр.* 1991. № 11. С. 34; *Мейлах М.* Примечания // *Хармс Д.* Дней катыбр: Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения / Сост. М. Мейлах. М.; Кайенна: Гилея, 1999. С. 598.

⁷ См. подробнее во втором томе настоящего издания, с. 302—325. С интертекстуальной точки зрения к египтологическим источникам Хлебникова недавно снова обратился Х. Баран (Египет в творчестве Хлебникова // *Х. Баран.* О Хлебникове: Контексты. Источники. Мифы. М.: РГГУ, 2002. С. 124—169). Основным представляется вопрос о преобразении этих источников в «Ка», сопоставимом не с ними, а с результатами последующих египтологических изысканий (Перепелкина, Берлева, Башмакова и др.).

⁸ В этом хармсовском плане, сочетающем схему тела фараона с чертежом города, подобного Амарне, типологически сходно с древнеегипетскими противопоставление улиц левой и правой руки, но нет оснований думать, что соответствующие египтологические исследования (Зете) могли быть известны Хармсу (работа Моренца на эту тему вышла много позже смерти писателя).

⁹ *L. Wittgenstein.* Letters to Russell, Keynes and Moore / Ed. G. H. von Wright. Oxford: Basic Blackwell, 1974. P. 177—178 (с библиографией работ Мура).

¹⁰ *В. А. Туниманов.* Одна луковка и две паутинки // *Acta Slavica Iaponica.* Т. XIII. Sappori: Slavic Research Center, Hokkaido University, 1995.

ТЕМЫ И МОТИВЫ ВОСТОКА В ПОЭЗИИ ЗАПАДА

Самое разграничение Востока и Запада, о котором дальше пойдет речь, условно. Меньше всего мы будем говорить о географии реальной, куда больше — о различиях и связях духовных. Но они зависят если не от пространства, то от времени, почти целиком определяются меняющимися культурно-историческими обстоятельствами. Поэтому, пытаясь понять, что же имеется в виду, вначале бросим все-таки взгляд на карту.

Поневоле мы будем пользоваться традиционными терминами, условными, как любое пространственное определение, — кому не случалось путаться, объясняя, куда надо повернуть: налево или направо. Для Западной Европы, переводы с трех литературных языков которой представлены в том собрании, введением к которому был первый вариант предлагаемой статьи, Россия издавна казалась Востоком; мы же называем обычно зарубежным Востоком области, лежащие южнее нашей страны; отсюда и — для нас географически не вполне точное — понимание востоковедения как преимущественно занятий Передней, Южной и Восточной Азией.

В общность народов России входили многие из тех, кого по традиции называют «восточными» (ведь уже и в пушкинском «Памятнике» среди народов, которым он завещает свою поэзию, помянуты явно восточные «тунгус и друг степей калмык»). Поэтому русская поэзия включает в себя Восток и как часть нашей живой истории, делящейся в опыте современности. Создатели и читатели русской поэзии в наибольшей степени подготовлены к тому, чтобы понять Восток и Запад не в их противоположении, а в двуединстве. Сами мы соединяем их в себе, разделение же для нас — не более чем очевидная дань традиции, не всегда обязательной.

Пока же, ограничившись условной парой координат Восток — Запад, четырьмя литературными языками (английским, французским, немецким и русским, на который и сделаны переводы с трех первых) и соответствующими поэтическими традициями, присмотримся ближе к картине, проступающей при наложении на последние этих координат, условных, как и любая рационализация, касающаяся духовной жизни человека.

1. Тема «Восток — Запад»: противостояние реальное и мнимое

Одно из постоянно повторяющихся в европейской поэзии противопоставлений двух исторических традиций — восточной (в этом случае преимущественно мусульманской) и западной (христианской) — имеет в виду их историческое

противостояние в средние века. В эпической и балладной форме эта тема воспроизводится при воспоминаниях о крестовых походах (например, у Байрона в стихотворении «При отъезде из Ньюстедского аббатства»). Ими же вдохновлены исторические стихи Новалиса. Гейне «реконкисту», борьбу за изгнание мавров, умеет показать и со стороны изгоняемых.

В литературе XX в. превосходное выражение разных аспектов противостояния Востока Западу можно найти в поэме Г. К. Честертона «Лепанто», с одной стороны, и в цикле А. А. Блока «На поле Куликовом» — с другой. Внимание Блока к тройному соотношению Россия — Восток — Запад было обострено (как и у Андрея Белого) благодаря воздействию пророчеств (в том числе и поэтических) Владимира Соловьева.

Примирение Востока с Западом и определение исторической миссии России в этом примирении составляло предмет постоянных дум и беспокойств Владимира Соловьева. С предельной ясностью в его поэзии эти историософские идеи выражены в финале «Ех Oriente lux» (1890 г.) и позднее в «Панмонголизме» (1894 г.). Мысли Соловьева отразились в преображенном виде у Андрея Белого и Блока (в молодости бывших его учениками и последователями). Блок переживал историю (на протяжении больших, не менее чем полутысячелетних интервалов) как происходящее внутри него самого, длящееся в его внутреннем жизненном времени. Мандельштам, в замечательной статье «Барсучья нора» как никто другой описавший эту особенность историософии Блока, говорит: «Блок слушал подземную музыку русской истории там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу. Из каждой строчки стихов Блока о России на нас глядят Костомаров, Соловьев и Ключевский»¹.

Явление поэта, переживающего историю как лирик, само по себе удивительно. Еще удивительнее историческая емкость таких его образов, как:

Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

По сравнению с метафорическим лаконизмом стихов из цикла «На поле Куликовом» разъясненность классицистических «Скифов» не кажется художественным завоеванием: это программная поэзия в таком смысле, в каком говорят о программной музыке. Отдельные афористические строки и строфы этого стихотворения живут сами по себе, но оно менее цельно, чем насквозь музыкальный (любимое слово Блока) предшествующий цикл, где воплощено триединство России — Востока — Запада, не рационально осмысленное, как в «Скифах», а прочувствованное и переданное образно.

Конец эпохи крестовых походов в «Лепанто» Честертона передан противопоставлением двух улыбок или двух видов смеха. Одним смехом в начале смеется стамбульский султан, иным — его противник Дон Хуан Австрийский; в финале стихотворения улыбается Сервантес, вкладывающий меч в ножны.

Мне случилось услышать мнение Анны Ахматовой о разнице между восточной и западной поэзией в ту пору, когда ей было предложено переводить Тагора. По ее словам, при всем ее постоянном интересе к Востоку восточная поэзия оставалась ей далекой, потому что в ней она не видела знакомого ей юмора; людям, ее не знавшим, это может показаться странным, но юмор был одним из основных

составляющих начал ее жизни и, как ей представлялось, европейской жизни вообще. Смех султана в «Лепанто» — пример того начала, которое противоположно европейскому юмору и как бы поясняет мысль Ахматовой. В ее «Подражании армянскому» она сама спрашивает такого восточного повелителя, с которым не пошутишь по-европейски (имелся в виду Сталин, которого в этом стихотворении она спрашивала о судьбе своего сына, его полицией арестованного):

Сладко ль ужинал, падишах?
Ты вселенную держишь, как бусу,
Светлой волей Аллаха храним...

Честертоновская картина конца средневекового противостояния Востока и Запада мало напоминает, на первый взгляд, исторический цикл Блока. Но Блок (что бы он потом ни писал, в том числе и в «Скифах») был по западную сторону того духовного водораздела, на восточной стороне которого — «поганая орда» («поганый» — в древнем смысле «языческий») и стамбульский султан. Давая говорить в своей поэзии любимым голосам (в том числе и Востока, или «скифского» начала), он сам с ними никогда до конца не сливался.

В «Споре» Лермонтова то же противоположение дано в форме, исторически (а не эмоционально) более несомненной: речь идет не об изначально заданной духовной правоте Запада по отношению к Востоку (как у Блока и Честертона), а об отлетании духа от засыпающего или заснувшего Востока. В конкретных образах замечательного пушкинского «Стамбул гяуры нынче славят...» эта моральная неправота показана по сравнению с самим мусульманским законом. Стамбул отступил от древней правды этого закона:

В нем правду древнего Востока
Лукавый Запад омрачил...

Поэтому и неизбежна будущая гибель Стамбула, которого, «как змия спящего», раздавят «гяуры» — люди «лукавого Запада».

Разница между такими стихами и сочинениями о Востоке многих других поэтов-романтиков состоит не просто в поэтическом превосходстве или большей силе Пушкина и Лермонтова. Для некоторых романтиков, как для По, восточная обстановка прежде всего экзотична: Восток — почти то же, что фантастические страны, где происходит действие многих сочинений По.

В европейской поэзии (и шире — в истории европейской духовной жизни) открытие и начало глубокого изучения Востока связано прежде всего с романтизмом и с теми его позднейшими ответвлениями, которые (как символизм Блока и Белого) оправданно называть «неоромантизмом». Шлегели в пору йенского романтизма одновременно совершали переворот и в представлениях европейцев об истории духовной жизни Азии, и в самой литературе, частью которой становились не только «язык и мудрость» Индии, но и ее словесность. Не отдельные образы, но и целые сюжеты, вокруг них сложившиеся, входят в ту пору в европейские традиции и становятся излюбленными, как ранее античные персонажи, с которыми восточные герои и героини успешно состязаются. Напомним хотя бы Шакунталу, которой после перевода Калидасы и появления стихотворения Гёте (переложенного Тютчевым) посвящаются стихи или целые поэмы. Иногда, как в

«Кубла Хане» Кольриджа, романтические видения, пользующиеся восточными названиями и образами, граничат с фантазией наяву: это почти заумное стихотворение, покоряющее в подлиннике звуковой магией, родилось, по уверению Кольриджа, во время галлюцинации — в том, что Бодлер позднее назовет «искусственным райским садом». В других случаях, как у романтиков, в какой-то мере соприкоснувшихся (через книги, как йенские романтики, или непосредственно, как Пушкин и Лермонтов) с восточной реальностью, эта последняя преобразуется ими в духе романтического ухода от иной, тяготящей их реальности. Символ Востока как прибежища (что в последнее время все чаще используется и для истолкования гётевского «Дивана») становится все значимее к концу XIX в.

Сравнивая восточные стихи и поэмы Пушкина и Лермонтова с Байроном (на них обоих воздействовавшим самым существенным образом), нельзя не заметить, что его достаточно традиционно-литературное представление о Востоке (хотя и овещенное позднейшим его биографическим опытом, уже после написания поэм приведшим его к западным границам Османской империи) у них заменено тысячью подробностей, которых не было бы, не окажись они оба на тогдашних южных границах своей страны, где русская армия теснила мусульманские отряды.

Уже не из биографии и не из истории, а вопреки им — именно прямо из стихов Пушкина и Лермонтова — почерпнуто то поэтизированное представление о завоевании Восточной (Кавказской) страны как женщины, которое всегда меня изумляло в «Волнах» Пастернака:

Страны не знали в Петербурге,
Но, злясь, как на сноху свекровь,
Жалели сына в глупой бурке
За чертову его любовь.

Она вселяла гнев в отчизне
Как ревность в матери, — но тут
Овладевали ей, как жизнью,
Или как женщину берут.

Никому не придет в голову подозревать Пастернака (в особенности по отношению к Кавказу, культуру и поэтов которого он так ценил) в русском империализме. А картина, убедительно им обрисованная, напоминает одну из главных тем Киплинга — зачарованность Востоком, не зависящую прямо от той роли, которую зачарованный играет на Востоке или на Западе. Едва ли не с наибольшей силой невиданную заманчивость неевропейских стран для европейца передал Артур Рембо в «Пьяном корабле», где в самом описании, по словам героя одного из ранних романов Набокова, слышатся «интонации парижского гамена», оттого оно так дышит подлинностью, как и стихи Киплинга с их солдатским жаргоном.

И именно этот лихой парижанин в своих скитаниях сквозь экзотический хаос восточных и западных океанов затосковал о Европе:

Сто раз крученный-верченный насмерть в мальштреме,
Захлебнувшийся в свадебных плясках морей,
Я, прядильщик туманов, бредущий сквозь время,
О Европе тоскую, о древней моей.

Пер. П. Антокольского

О Киплинге и Востоке написано так много (и в том числе так много обидно неверного), что едва ли не лучший способ понять его — это раскрыть сами тексты. В них мы даже не умом поймем, а сердцем услышим щемящую тоску европейца, навсегда отравленного Востоком («Мандалей»):

Как заслышишь зов с Востока, наплевать тебе на все².

Из «Баллады о Востоке и Западе» чаще цитируются ставшие хрестоматийными (и оттого неверно понимаемыми) первые строки ее зачина (повторяющегося и в конце), где говорится о раздельности Востока и Запада; но весь ее сюжет иллюстрирует мысль следующих за зачином строк — об их слиянии и условии (пусть трудновыполнимом), когда оно происходит. Именно к такому слиянию и устремлен был Киплинг в своих стихах (в том числе и в подражаниях восточной фольклорной традиции) и в прозе. Пусть пути этого слияния, иной раз мерещившиеся Киплингу, покажутся сейчас ложными, мера обогащения европейской литературы настроениями и картинами Востока, с ним связанная, столь велика, что одно это выделяет его из всей англоязычной литературы последнего века. Мастерски воспроизведенная им картина службы в английских колониальных войсках была частью той до мелочей верной картины тогдашней Индии и сопредельных с ней стран Южной Азии, которая захватывает в его книгах. Многие путали описанные им сцены с глубинной сутью его книг (может быть, и ему самому тогда не до конца ясной). Теперь, в пору диалога Востока с Западом, постепенно становящимся разговором равноправных собеседников, и голос Киплинга звучит по-иному. Оден, разделявший с другими левыми поэтами своего поколения отрицание политической программы Киплинга, писал в поэтическом некрологе Йейтсу, что время «взгляды Киплинга простило». Точнее было бы написать, что со временем сделанное им (и то, что он хотел сказать) выглядит иначе.

Вероятно, критики Киплинга сильно упростили себе задачу, сведя ее к доказательству заведомо правильного осуждения писателя — певца Империи. А почему певцу Империи пришлось в голову так охарактеризовать разницу между восточным человеком (индийцем) и западным (англичанином): первый не боится смерти, но избегает временного прижизненного страдания, тогда как у второго все силы тратятся на преодоление ужаса перед смертью? Это — лишь одна из множества возможных иллюстраций того, насколько внутренне Киплинг сопоставлял Восток и Запад как равных.

В громчайшем трубаче завоеваний прячется тайный завистник восточного ухода от жизни, подобно тому как в лирике, вроде бы чуждой политических тем, внезапно говорит своим властным голосом история породившей ее Империи. Но бросается в глаза другое: поэзия, с которой многие спорили по существу, считая ее воспеванием Британской империи, пережила конец этой империи. Время колониальных захватов и опеки над Востоком тех, кто, по Киплингу, «нес бремя белых», оказалось очень коротким: что такое два века английского владычества по сравнению с семитысячелетней (я не ошибаюсь: дата выверена археологией и антропологией) давностью истории культуры до-арийской и индоарийской Индии?

У Киплинга есть чистейшее и незамутненное воплощение его веры в изначальную докультурную справедливость тех истин, которых уже не осталось в западной цивилизации — «Книга джунглей». Никто из руссоистов не доходил до

такого полного отрицания всего искусственного в человеке. Недаром это лучшее чтение для детей. И недаром в самой вечно-детски-поэтической книге своих стихов — «Сестра моя жизнь» Пастернак напишет:

Для этой книги не эпиграф
 Пустыни сипли,
 Ревели львы, и к зорям тигров
 Тянулся Киплинг.

То, что он понадобился не для рифмы, явствует из продолжения «Тоски», где именно киплинговские джунгли и Ганг.

Киплинг открыл европейскому читателю прошлого века — в том числе и поэтам, от него на первый взгляд предельно далеким, — Т. С. Эллиоту и Пастернаку — Восток как поэтическую стихию, побеждающую европейца. Можно вместе с Т. С. Эллиотом (автором восторженного предисловия к сборнику избранных стихов Киплинга) думать о сугубом прозаизме его поэзии, о том, что он был не поэтом в традиционном смысле, а гениальным виршеписцем, стихослагателем. Но в его виршах Восток — может быть, именно благодаря прозаизмам и обыденности слога — раскрылся куда богаче, чем в изъезженных и подержанных традиционно «восточных» образах предшествующей поэзии.

2. Родословная пророков

Восток в поэзии Запада — тема духовная прежде всего. Это несколько не отрицает значения сопоставлений поэтических форм, которые Западом уже начиная с античных истоков новой европейской литературы заимствовались из поэзии Востока — она несколькими тысячелетиями старше западной и непрерывно влияла на последнюю. Сами эти формальные сходства определялись более глубинным током мыслей, настроений, образов, шедшим из очагов ранней восточносредиземноморской культуры — духовной колыбели современного человечества.

В ряду восточных в широком смысле мотивов русской литературы, восходящих отчасти и к более ранней древнерусско-церковнославянской традиции, прежде всего стоят вариации на темы ветхозаветных текстов и сюжетов, начинающиеся с началом новой русской поэзии — с переложений псалмов Ломоносовым — и продолжающиеся вплоть до Ахматовой.

В «Палестине» Вяземского начинается то предельно точное воссоздание иногородного ландшафта, которое уже предвосхищает бунинское «На пути из Назарета»:

Свод безоблачно синий,
 Иудейских небес,
 Беспредельность пустыни,
 Одиноких деревьев.
 Пальмы, маслины скудной
 Бесприютная тень...

Из многочисленных продолжений традиции, начатой Ломоносовым, упомянем хотя бы (кроме подробно разбираемых ниже пушкинских) приведенные в

антологии тексты Ф. Глинки и Языкова, среди стихов которого есть и такое воспроизведение ветхозаветных сюжетов, как «Сампсон». Благодаря Пушкину и Лермонтову у всех нас с детства стоит перед глазами перевоплощенная в русской поэтической стихии ветхозаветная поэзия, постоянно вдохновляющая и поэтов других больших европейских литератур. Не говоря уже о таких целиком воспитанных в этой традиции первосоздателях новой английской поэзии, как Мильтон и Блейк, напомним хотя бы «Еврейские мелодии» Байрона (в свою очередь, повлиявшие на Лермонтова, Козлова и других русских поэтов, их перелагавших), его же «Валтасара» и циклы стихов Рильке на ветхозаветные темы. В английской литературе XIX в. замечательный образец повествования на новозаветные темы, воспроизводящего их при разговорной простоте тона и описаний, дает поэтический рассказ Браунинга.

Рассмотрим длящееся в европейской поэзии вплоть до новейших ее вершин продолжение духовных образов, восходящих к древневосточным и, в частности, ветхозаветным, на примере темы поэта как пророка, призванного свыше. Всем нам она хорошо знакома по пушкинскому «Пророку», в своей образности воспроизводящему Книгу Пророка Исаии (гл. 6, ст. 2, 6—9): «Вокруг Его стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл... Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника. И коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен. И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдет для Нас? И я сказал: вот я, пошли меня. И сказал Он: пойд...»

Из всех, писавших о «Пророке», не только очевидное внешнее, но и гораздо более глубокое внутреннее сходство стихотворения с ветхозаветной традицией в образности и в стиле отметил Владимир Соловьев. Свою мысль о том, что «Библии принадлежит и общий тон стихотворения, невозмутимо величавый, что-то недостижимо возвышенное»³, Соловьев обосновывает в духе современной науки. Свообразие автора или текста можно уловить, исследуя прежде всего наиболее часто употребляемые служебные слова, такие как союз «и». Именно так поступает Соловьев в своем разборе «Пророка»: «И самый грамматический склад еврейской речи, бережно перенесенный в греческую, а оттуда в церковнославянскую Библию, удивительно выдержан в нашем стихотворении. Отсутствие придаточных предложений, относительных местоимений и логических союзов при нераздельном господстве союза *и* (в тридцати стихах он повторяется двадцать раз) настолько приближает здесь пушкинский язык к библейскому, что для какого-нибудь талантливого гебраиста, я думаю, ничего бы не стоило дать точный древнееврейский перевод этого стихотворения»⁴. В самом деле, подобное нагромождение союза «и» отмечается как одна из характернейших черт стиля определенных (стилистически выделенных) мест древнееврейского оригинала Ветхого Завета.

Но вернемся к самому сюжету. В семитских поэтических традициях рассказ этот не стоит одиноко: ему вторит и многократно переданное в Коране предание об избрании пророка Мухаммеда, также вдохновлявшее Пушкина. Как писал Владимир Соловьев, «относительно Мухаммеда известно из Корана, что его посланничество началось с какого-то особого явления, истолкованного затем как

явление ангела. Это явление имело определенный характер кошмара по описанию самого Мухаммеда: кто-то сильно и продолжительно давил его среди сна, заставляя прочесть слова в открытой книге. После того как Мухаммед прочел, он встал и вернулся домой, где рассказал о происшествии своей жене. Вскоре затем он имел другое “видение”, но не в пустыне, а у себя в садовой беседке: он видел на некотором расстоянии какую-то огромную светлую фигуру, которая также потом была признана за ангела, но в описании Мухаммеда это второе явление отмечается еще большей неопределенностью, чем первое»⁵.

Приведа последнее четверостишие первого из пушкинских «Подражаний Корану»:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро следуй,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедай, —

Владимир Соловьев замечает: «Это действительно близко к мысли и языку Мухаммеда. “Презирай обман”, “люби сирот” — это буквально. Но, чтобы оценить всю верность последнего стиха, хотя он и не буквален, нужно вспомнить рассказ Мухаммеда о том, как однажды на дороге его окружила толпа джиннов-идолопоклонников; заметив их, он стал проповедовать единого истинного Бога, и *джинны с трепетом слушали его*. Если под “дрожащей тварью” разуметь, как и следует, арабов-идолопоклонников *вместе с их джиннами*, то, действительно, повеление Божие Мухаммеду получит в пушкинском стихе самое верное и полное свое выражение»⁶. Соловьев был прав, подчеркивая верность следования духу Корана у Пушкина. Это можно подтвердить и анализом формы изложения. Различие в повествовании от лица пророка-поэта в Книге Пророка Исаии и в «Пророке» Пушкина, но от лица вдохновившего его божества в «Подражаниях Корану» Пушкиным было осознано. В «Примечаниях» к ним поэт говорит: «В подлиннике Аллах везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором или третьем лице»⁷. Но при следовании особенностям содержания и формы известного ему (не вполне точного) перевода Корана Пушкин вводит и мотивы, прямо предваряющие его собственного «Пророка»: язык, одаренный Богом «могучей властью над умами» в первом из «Подражаний», вскоре преобразится в замену «грешного языка» «жалом мудрых змей». Пушкин при своем изумительном умении перевоплощаться в иные культурные стили достигал при этом и выражения своих заветных автобиографических образов: ведь нельзя же сомневаться, что сохранившаяся лишь в рукописи шестого из «Подражаний Корану» строфа:

Они твердили: пусть виденья
Толкует хитрый Магомет,
Они ума его творенья,
Его ль нам слушать — он поэт!.. —

прямо предвосхищает позднейшие пушкинские стихи о поэте и черни. В «Пророке» объективированы в виде подражаний или уподоблений существовавшим историческим образцам собственные авторские ощущения времени, когда, по словам одного из ранних вариантов «Вновь я посетил...», ссыльного поэта

Таинственным щитом
 Святое провиденье осенило.
 Поэзия, как ангел-утешитель,
 Спасла меня, и я воскрес душой.

Шестикрылый серафим с мечом, рассекающим грудь, из «Пророка» сродни и тем крылатым ангелам, описанием которых в рукописи кончается «Воспоминание»:

И нет отрады мне — и тихо предо мной
 Встают два призрака молодые,
 Две тени милые, — два данные судьбой
 Мне ангела во дни былые;
 Но оба с крыльями и с пламенным мечом.
 И стерегут... и мстят мне оба.
 И оба говорят мне мертвым языком
 О тайнах счастья и гроба.

Напомним, что в Коране ангелы — вестники Аллаха — стерегут вход в Ад и в Рай. Только бесстрашие при погружении в самого себя, в глубинные и иногда пугающие источники творчества позволяет гению «перейти вброд реку времени» (из стихов В. М. Иллич-Свитыча, поставленных эпиграфом к его словарю ностратических языков; можно сравнить со строкой Ленгстона Хьюза: «Моя душа стала глубокой как реки»).

Сравнение «Подражаний Корану» с «Пророком» в очевидных их сходствах, давно замеченных⁸, позволяет современному ученому усмотреть в них одновременно и высочайшее по силе самовыражение, и провидение общих глубинных истоков ветхозаветной традиции и Корана, подозревавшихся раньше теми, кто видел в сурах Корана след разных хронологических слоев⁹.

Чем объясняется прочувствованное Пушкиным изнутри сродство наития, по легенде снизошедшего на Мухаммеда, и откровения пророка Исаии? Одна из причин — историческая, коренящаяся в единстве обеих семитских традиций, из которых более древняя — ветхозаветная — к тому же еще и прямо влияла на ей родственную, но позднейшую — мусульманскую. Но есть и другая сторона, по отношению к призванию Мухаммеда давно раскрытая¹⁰: это призвание напоминает посвящение шамана во всех тех обществах, где на первый план выдвигались личности, которые по своему психофизическому устройству могли слышать в себе самих голос бога, их призывающий. Как замечает по поводу приведенного выше в связи с пушкинским «Пророком» места Книги Пророка Исаии С. С. Аверинцев, «в позднеиудейской и христианской мифологии древнее представление об огненной природе ангелов испытывает воздействие стоической доктрины о всепроникающем и животворящем духовном огне — “огненной пневме”. В ветхозаветном видении Исаии Серафим совершает над пророком инициацию при посредстве очистительно-опаляющего раскаленного угля с жертвенника»¹¹, в чем, как и в ветхозаветном мессианизме, обнаруживается «судьба часто мучительной призванности, постигающая всякого рода шаманов, прорицателей и т. п. (ср. библейских пророков)»¹².

Владимир Соловьев, разбирая «Пророка» Пушкина, замечает, что проникновение в тайны всемирной жизни — от подводного хода морских гадов до полета

ангелов — отличает автора стихотворения от его ветхозаветных источников, нацеленных не на природу, а на историю. Именно этим мотивом «всеведенья» и начинается лермонтовский «Пророк». Истоки этой традиции — иные, как и корни образа пустыни, где влачил пушкинский пророк и куда из городов бежит пророк лермонтовский. Ему покорна земная тварь (не люди), а его слушатели — звезды, что и его самого им уподобляет (вспомним «Выхожу один я на дорогу...»).

3. Византия и «Белая Индия»

Для многих крупнейших поэтов Европы Азия — край, с которым их связывает древний слой «прапамяти» (слово, употребленное в этом именно смысле Ахматовой). Как сказано еще в одном стихотворении Ахматовой той военной поры, когда она в эвакуации жила в Ташкенте,

Я не была здесь лет семьсот
Но ничего не изменилось...

Иногда (как у той же Ахматовой) могут иметься в виду конкретные особенности родословной поэта (вспомним у нее же: «Мне от бабушки-татарки...»). Иные из больших западных писателей Европы (как Гессе), старавшихся понять древневосточную мудрость, в автобиографических стихах высказывали сожаление о том, что не знают Востока так хорошо, как их предки (дед Гессе по матери был знатоком дравидийских языков).

В «Индийском мотиве» и «Индийском мудреце» Бальмонт воспроизводит достаточно распространенные в то время идеи индийской философии. Однако его «сновидение иного сновиденья» напоминает и о Владимире Соловьеве, точно так же понявшем лермонтовский «Сон».

Но у поэтов начала XX в. чаще речь идет, как в индийских стихах Йейтса, о предполагаемых древних общих корнях мифов и языка, объединяющих Европу и Азию, или, как у Хлебникова, о циклическом ходе истории, лучше всего осмысленном в древневосточных же учениях.

У Йейтса же в «Даре Гаруна аль-Рашида» можно найти пример использования восточных (арабских) имен и традиционных образов как способов остраненного воплощения своей — при этом сугубо личной — темы. Необычная роль жены поэта как медиума подробно описана им в книге «Видение». Этот его личный опыт достаточно близок к изображенному в «Даре Гаруна аль-Рашида». Вне биографического комментария данное произведение могло бы казаться умелой стилизацией — восточный фон понадобился для того, чтобы сделать этот (для европейца, на первый взгляд, удивительный) духовный опыт как бы более понятным. Восточные одеяния не подчеркивают, а скрадывают чудесность происходящего. Как и другие вещи позднего Йейтса, «Дар Гаруна аль-Рашида» представляет редкий пример найденного равновесия темы и формы выражения, спокойствия тона и внутренней напряженности.

Из стихотворений Йейтса «Мохини Чаттерджи» имеет реальную биографическую основу; оно написано в 1929 г. — сорок с лишним лет спустя после его знакомства с индийским ученым, чьим именем названо стихотворение. В еще более

позднем письме к этому брахману, написанном в 1935 г., Йейтс вспоминает о неделе их бесед в Дублине в 1885 г. В стихотворении воплотились некоторые из тем этих бесед, касавшихся индийского учения о перевоплощении (вероятно, в конечном счете родственного греческому понятию метампсихоза и, как и это последнее, восходящего к общеиндоевропейскому представлению о «вечном возвращении», что доказывается анализом соответствующих друг другу слов, в древних языках этой семьи обозначающих «вечность»). Но Йейтс не ограничился простым воспроизведением индийских идей ни в своих стихах, ни в поэтичско-философской прозе, самый жанр которой, «Видение», восходит к древнеирландской и древнеиндоевропейской традициям.

В стихотворении «Отплытие в Византию», написанном в 1927 г. (когда Йейтсу было 62 года), он объясняет свое духовное отчуждение от Ирландии (по имени не названной, но переданной символической лососей и аллитерациями в духе древнекельтского — и древнеанглийского — стиха: *fish, flesh, fowl* плывущих, плоти и пернатых) тем, что это — не страна для пожилых. Он обращается к византийским мудрецам с просьбой «быть учителями пения его духа», телесную оболочку для которого хочет найти в произведениях греческих (византийских) золотых дел мастеров.

Византия для Йейтса — синтез Востока и Запада (как русское продолжение византийской традиции — для Рильке), тяготеющий к преодолению противоположностей. В более позднем стихотворении «Византия» (1932) воплощен зафиксированный двумя годами раньше замысел описания Византии конца I тысячелетия до н. э., где находит выражение и противопоставление византийской духовности, высоты ее искусства пьяной толпе императорских стражников (за несколько лет до этого о «голодной византийской государственности» напишет в своих статьях о поэзии Мандельштам и почти тогда же Пастернак в «Охранной грамоте»). Иной раз в византийском искусстве этого времени, бившемся над «изобразимостью духа»¹³, подчеркивают прежде всего его связи с искусством восточным, в частности мусульманским, но верна и отличная от этого точка зрения, приближающаяся к тому синтетическому пониманию ранней Византии, которое выражало достигнутый Йейтсом к концу его жизни духовный синтез, для него означавший и единство Европы (Запада, для него языческой и католической Ирландии) и Азии (Востока, для него прежде всего Индии).

Подобные образы Индии как родины духа мы найдем и в других литературах Европы. Как и Византия Йейтса, это чаще всего идеализированная страна духовного синтеза, прародина, о которой помнит душа поэта. В каком-то отношении та открытая Йейтсом, йенскими романтиками и Гейне «Индия духов», в которую покупает билет в «Заблудившемся трамвае» Гумилев, своей планетарной необъятностью напоминает «Белую Индию» — заветный рай мечтаний Клюева. У обоих поэтов встречаются, казалось бы, несовместимые образы восточных культур, для Клюева всякий раз возвращающие к «Избяной Индии» — России:

Будет встреча хлебного слова
С ассирийской флейтой-змеей,
И Великий Сфинкс, как корова,
На Сахару прольет удой.

Сходные стихи Мандельштама тех же лет, видимо, воспроизводят впечатления поэта от авиации в сочетании с мыслью о близости современной культуры к древневосточным — ассирийской в египетской¹⁴:

... в лазури почували мы
Ассирийские крылья стрекоз...

Сейчас, по прошествии более чем полувека, стилистические различия между цитируемыми поэтами отступают на задний план по сравнению с явным сходством того, что можно было бы условно назвать «географическим (и историческим) футуризмом». «Стало видно во все стороны света», крыша неба объединяет все страны и традиции; у Клюева

Над Русью ветвится и множится
Вавилонского плата кайма...

Иной раз это сближение образов совершается только в душе поэта:

Кто раз заглянул в ягеля моих глаз,
В полениц ресниц и межбровья,
Тот видел чертог, где серебряный Спас
Лобзает шафранного Браму.

Но в клюевских стихах речь идет и о вполне реальных путях, проходящих через Среднюю Азию (мы теперь предполагаем, что Клюев в конце 10-х гг. был в какой-то степени связан с крестьянами-сектантами, возможно хлыстами, помывлявшими о волжских и среднеазиатских дорогах к Индии, увлекавшей их своей религией):

Полю мои из Бухары
Род растягайный ведут.
Пазухи — пламя Сахары
В русскую стужу несут.
Помнит моя подоплека
Желтый Кашмир и Тибет,
В шкуре овечьей Востока
Теплится жертвенный свет.

Оттого у Клюева много стоит за таким восклицанием, как:

Сгинь Запад — Змея и Блудница, —
Наш суженый — отрок Восток!
Есть кровное в пагоде, в срубе —
Прозреть, окунуться в зенит...

Когда Клюев писал: «страна моя, Белая Индия» — это было не просто обращение к теме, вычитанной в древнерусских книгах, знатоком которых он был. За клюевским «Сермяжным Востоком» стояли и близкие к нему крестьяне, чаявшие Индии, и собственные его прозрения:

Индийская земля, Египет, Палестина —
Как олово в сосуд, отлились в наши сны.

4. Генеалогия мудрости

Многое в концепции Византии у Йейтса напоминает (иногда вплоть до совпадений дословных) черты, поразившие Рильке в русском православии и вдохновившие его «Часослов». Рильке отличался тем умением перевоплощения в разные культурные и языковые стихии, которым искусство XX в. выделяется по сравнению с предшествующими. В одном из своих писем конца 1910-х гг. он говорит о жажде заняться арабским — образы Корана приходили вслед символам других религий, прежде всего ветхозаветным и новозаветным, отмечающим все им написанное. Но и его стихотворение о Будде, переведенное К. П. Богатыревым, не простая случайность. Можно привести немало свидетельств близости пути Рильке, как и позднего Йейтса, к тому периоду начального духовного цветения поэзии молодого Блока и Андрея Белого, характеристику которому дал сам Блок в последние годы жизни.

Разбирая в одной из поздних своих работ, законченных перед самой смертью, исследования В. М. Жирмунского о немецком романтизме пятилетия на рубеже XVIII и XIX вв., Блок обращал внимание на тот элемент христианства, «который лежал во главе угла у йенских романтиков в указанное пятилетие, а также у русских символистов на рубеже XIX—XX столетий, и который можно назвать, пожалуй, платоновским, или гностическим»¹⁵. Новейшие открытия существенно расширили представления о гностических корнях таких христианских сочинений, как дошедшее в коптском переводе (во втором сборнике папирусов, найденных 30 лет назад в Верхнем Египте в Наг-Хаммади, сочинение 2) апокрифическое Евангелие от Фомы, а также, возможно, и Евангелие от Иоанна, которое иногда связывают с восточногностическими влияниями.

Трудно проследивать родословную поэтических формул, которые из одной культурной и языковой стихии могут перекочевывать в другую. Блок едва ли был прав, когда противопоставлял гностическому элементу признававшиеся и им самим иудейский, ханаанейский и «хамитский» (древневосточный, включая египетский; эпитет «хамит» встречается в том же смысле и в «Теме» Пастернака) элементы христианства; их исторические основы едины. Новые открытия, относящиеся к ранним переднеазиатским (угаритским) письменным памятникам второй половины II тысячелетия до н. э., позволяют уточнить некоторые из начальных этапов развития обозначений и эпитетов, приведших в дальнейшем к выработке этого представления о Мудрости (Софии), которое детально исследовано в более поздних традициях, в частности византийской и средневековой русской. Но с этой оговоркой вдумается в выстраиваемую Блоком собственную его духовную родословную: «Веданта, Платон, гностики, платоновская традиция в итальянском Возрождении (правда, очень незначительный этап), йенский романтизм 1787—1801 гг. и (может быть, еще менее заметный этап) русский символизм на рубеже XX столетия»¹⁶. Этот последний этап для нас сейчас особенно заметен, потому что все крупнейшие поэты послеблоковского времени (отчасти бывшие и младшими современниками Блока), чьи стихи на восточные темы включены в наше издание (Ахматова, Мандельштам, Пастернак, Цветаева, Маяковский, Хлебников, Есенин, Клюев), испытывали на себе притягательное и чарующее воздействие раннего Блока и Андрея Белого. Андрей Белый позже вспо-

минает о своих молодых увлечениях индийской философией, в том числе Ведантой (студенческой поры перед его знакомством с Блоком) в автобиографической поэме «Первое свидание»:

Но, тексты чтя Упанишад,
Хочу восстать Анупадакой.
Глаза таращу на закат
И плачу над больной собакой;
Меня оденет рой Ананд
Венцом таинственного дара:
Великий духом Даинанд,
Великий делом Дармоттара.

В зрелый период своего творческого духовного пути, который раскрыт и в его автобиографическом пятикнижии, и в стихах, и в романах, Андрей Белый описал, чего он ждал от Веданты и Индии вообще, не принимая тогдашнее увлечение буддийской логикой. К тому времени Белый пройдет через изучение классической немецкой философии и найдет в ней созвучие Индии: «В философии Германии истекшего века для современников больше подлинной Индии, нежели в неизбежно кривых постижениях философии Индии; Индия не есть путь, куда продолжится мысль; Индия — резонанс на происходящее с нами, не она — она: она — тень трагедии нашей мысли; и пойдя мы навстречу к встающей нам Индии, Индия от нас убежит; мы не примем реально ее постижений; и одновременно свернем от нами искомого берега... не отказ от логизма и бегство к философам Индии продолжает “нашу” интуитивную стадию, а углубление логики до вскрытия в ней самой — блистательной точки; интуитивный логизм пре-существляем; так в никогда не бывшее сочетание интуитивизма и гностики... Параллельно отзывам Индии на философию наших дней были отзывы Индии в поэзии восставания философии этой; романтизм начала истекшего века не был лишь продолжением поэзии трубадуров; нечто от Индии перекликнулось: голубой индусский цветок, лотос, есть уже в “голубом цветке” германского романтизма...»¹⁷. Сходство с цитированными мыслями Блока разительно.

Сближение Веданты и Платона (а также и его предшественников) как именно индоевропейского наследия (о чем прямо говорится в последней из цитированных статей Блока) оправдано всей современной наукой (первые работы на эти темы появились в русских переводах уже в 10-е гг., и Блок явно с ними был знаком). В другом месте той же книги Андрей Белый в таком же духе сравнивает гераклитовское «все течет» с изречениями «Бхагавадгиты»¹⁸. Ее учение Белый приводит для разъяснения того, что значит метаморфоза для Гёте, период наиболее интенсивной работы которого над идеей метаморфозы совпадает с расцветом йенского романтизма. Метаморфозу Белый сравнивает с индийским учением о перевоплощении, составляющим и основное содержание «Мохини Чаттерджи» Йейтса. Ранние йенские романтики (Шлегели, Новалис, Тик и с ними связанные Шеллинг и Гёльдерлин) не просто заново открывали идеи, восходящие (в описанном выше широком смысле) к Востоку¹⁹. Они достигали и того перевоплощения индийского Лотоса (позднее в прямом смысле воспетого такими поэтами-символистами, как Сологуб) в европейский Голубой цветок гностического ро-

мантизма, о котором писал Андрей Белый. Для самого Новалиса вся история человечества была единой — «тысячелетнее царство уже среди нас»:

Основан Вечности заветный град.
В любви и мире позабыт разлад.
Прошли, как сон, страданья роковые.
Властительница душ навек София²⁰.

Пер. Вас. Гунпуца

В «Гимнах к ночи» Новалиса (и несколько позднее у Гёльдерлина — в таких стихотворениях, как «Единственный» и «Орел») можно найти уже то соположение восточных и западных духовных символов (индийских и античных богов с Христом), которое потом становится центральным для всей этой линии развития европейской поэзии, которую за недостатком другого термина можно было бы назвать духовидческой.

Для истории русской поэзии этот круг образов имел первостепенное значение, потому что он подготовил то движение, которое возглавивший его Блок в своих предсмертных автобиографических заметках назвал неоромантически-гностическим. В русском неоромантизме — гностическом символизме молодого Блока и Белого несомненное (и признаваемое ими) прямое или косвенное воздействие (для Блока — через посредство Гейне, связь которого с романтиками, научно раскрытую В. М. Жирмунским, сам Блок хорошо чувствовал и осознавал) или переключка с йенским романтизмом переплелись с воздействием гностицизма Вл. Соловьева. Во время первой поездки Соловьева в Египет в 1875 г. произошло одно из важнейших духовных событий его жизни, описанное им в стихах того же времени, созданных в Каире, и позднее в заключительной главе поэмы «Три свидания». Последняя поездка в Египет поразила его впечатлениями от египетских полей, переосмысленными в стихотворении «Нильская Дельта» в духе гностической символики.

Перечитывая последнее египетское стихотворение Соловьева сейчас, после поразительных открытий гностических папирусов (в большой степени посвященных именно культу Софии) в Египте, нельзя не подивиться дару интуитивного проникновения этого поэта. Он присутствует и в соловьевских переводах Платона, которые позднее повлияли и на Блока; влияние Платона сказалось и на философии и взглядах на искусство Пастернака, использовавшего в одном из лучших своих стихотворений зрелой поры образ Диотимы из «Пира» Платона (проходящий и через всю поэтическую — и жизненную — биографию Гёльдерлина). Позволим себе рондо-образный возврат к начатой ранее теме мифопоэтической одержимости поэта-пророка. Невозможности поэзии «без божества, без вдохновения» посвящена одна из предсмертных статей Блока. От Пастернака пишущий эти строки получил летом 1958 г. большое письмо, где он (цитируя греческий текст Платона) писал, что ему близко представление о том, что «не безумствующие» («непосвященные») не должны заниматься поэзией. В предшествующие годы писался его новозаветный цикл, где особенно заметно переплетение восточнохристианской традиции (через ее византийско-церковнославянскую ипостась) с западной, идущей от Рильке (продолжавшего — по-своему — в конечном счете ту же традицию). Из разговоров с Пастернаком в те годы мне из-

вестно, что для него сохраняло до конца жизни значение то духовное настроение, которым проникнуты статьи Блока о Гейне и его же «Рыцарь-монах». Это настроение было значимо для Пастернака в его молодости, когда в «Оригинальной» (первой) вариации на «Тему» он сформулировал (по сути близкое и к приведенным воззрениям позднего Йейтса, которого как поэта Пастернак открыл для себя лишь к концу жизни) соположение двух начал — восточного и западного — по отношению к Пушкину. В духе тогдашней его поэзии он уже отвлекался от всего поверхностно-автобиографического, но несомненно, что не об одном Пушкине (а и о самом себе) он писал, говоря о двуединстве разных начал — Запада и Востока, культуры и природы, соединяющихся в великом поэте, начал, определяемых и наследственностью телесной — родовой, и наследственностью духовной:

Что было наследием кафров?
Что дал царскосельский лицей?
Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.
Два дня в двух мирах, два ландшафта,
Две древние драмы с двух сцен.

Зрелый Пастернак в подобии своего «Памятника» (последнее стихотворение цикла «Художник», 1936 г.) помещает героя в восточнохристианский средневековый монастырь Гелаты — грузинское подобие и продолжение платоновской Академии, восхищавшей Йейтса в Византии. В евангельском цикле та же тема раскрыта в последних строках стихотворения о Гефсиманском саде. Он искал соединения тех же временно разъединенных начал, что и Йейтс, и находил его на сходных путях.

5. Запад, античность и «правда Древнего Востока»

Основные мысли о бытии и смерти, извечно мучившие человека, мы найдем и в более древних памятниках поэзии того же древнеближневосточного круга — начиная с шумерского и аккадского «Гильгамеша», шумерских жалоб об участи смертного человека и их откликах в позднейших литературных традициях широмесопотамского круга. Из этого многотысячелетнего наследия передневосточной поэзии ветхозаветная (а отчасти и новозаветная в той мере, в какой и она продолжает ту же древнейшую традицию) переняла не только некоторые основные темы, но и набор образов, эти темы воплощающие. Напомним хотя бы один из них, настолько знакомый каждому, что мы уже и не задумываемся порой над первоначальным его смыслом. В новой русской поэзии вплоть до Маяковского среди повторяющихся образов мы найдем и символ причастия, и слова, его обозначающие (у того же Маяковского в 20-е гг. «причаститься» по отношению к современным темам). Новейшие изыскания подтвердили, что символ этот и лежащее в его основе поэтическое уподобление мифологической крови божества

реально проливаемому вину кроваво-темного цвета уже бытовало в древнеближневосточных культурах²¹. Из последующих языческих (дохристианских) божеств, которые уподоблялись срубаемому винограднику и текущему вину, для позднейших европейских поэтических традиций (в том числе и для русской — особенно в периоды ее высших взлетов в «золотом» — пушкинском и «серебряном» — блоковском — веках) наиболее значим символ Диониса (Вакха).

Не говоря уже об анакреонтической лирике, во всех европейских литературах связывавшейся с Вакхом (в России от XVIII в. через Батюшкова к поэтам пушкинской поры), постоянно возвращаются к культуре Диониса и поэты-«культурологи» времени символизма в своих стихах и трудах.

Поэтическое преобразование этой образности, одновременно древневосточной и древнегреческой, мы находим в «вакхической драме» Анненского «Фамира-Кифарэд», которая, благодаря постановке ее Таировым в Камерном театре, оказала существенное влияние на развитие русского театра. В исключительной по глубине статье об Анненском другой крупный поэт-символист и знаток античности Вячеслав Иванов, автор книг о Дионисе²², исходил из того разделения аполлонического и дионисийского начал, которое стало общепринятым после Ницше. Сам Вячеслав Иванов считал существенным синтез двух выявленных Ницше начал, которого не находил у Анненского, но на первый план он сам выдвигал религию Диониса. Поэтически понимание им Диониса выражено во многих стихах. Из них «Мэнаду» М. М. Бахтин охарактеризовал как «одно из лучших произведений Вяч. Иванова. Основной мотив его — полная отдача себя богу Дионису, и мотив этот сплетается с мотивом христианского причастия. Менада — не только чистая служительница страстного бога Диониса, но приобщается и к Христу»²³. В свете сказанного выше ясно, насколько такое понимание Диониса близко и к поэтическому раскрытию предыстории христианского символа причастия. Именно исторически оправданное в определенных пределах сближение Диониса и Христа в стихах Вяч. Иванова вызвало напряженное неприятие таких его современников, как Мережковский и Бердяев. Современная история культуры в этом споре на стороне Вяч. Иванова, как и его предшественников в немецкой поэзии рубежа XVIII и XIX вв. Новалиса и Гёльдерлина, у которых мы уже найдем соположение тех же символов, как позже у Уитмена.

Описанным кругом мыслей Вяч. Иванова объясняется и то, что он мог написать стихотворение, сознательно основанное на соположении (а не противоположении) «Аттики» и «Галилеи»:

Двух Дев небесных	я видел страны:
Эфир твой, Аттика,	твой затвор, Галилея!
Над моим триклинием —	Платона платаны,
И в моем вертограде —	Лазарета лилея.

Археологические сенсации последних десятилетий, подтверждая верность многого в концепциях Вяч. Иванова, показали, что Древняя Греция (начиная с VII—VI тысячелетия до н. э. — времени зарождения недавно открытой величественной и загадочной древнебалканской культуры, еще до IV тысячелетия до н. э. подарившей человечеству первую в истории письменность, близкую к позднейшей шумерской) была частью Древнего Востока и оставалась таковой, во всяком

случае, до микенского и гомеровского времени, а вероятно, и много позднее. Достаточно сослаться на свидетельства Платона и пифагорийцев, чтобы утверждать, что сами носители афинской культуры осознавали и позднее эту преемственность. Для самых больших достижений Афин V в. до н. э. — трагедии, геометрии, скульптуры — можно найти цепочку звеньев, выводящую ослепительные достижения греков из древневосточной традиции. По отношению к греческой философии это недавно показали несколько блестящих ученых, среди них английский специалист по античности М. Уэст. Греческий же ранний — гомеровский и гесиодовский — эпос оказался во многих существенных своих чертах сколком древнеближневосточных — таких как хурритский (традиция, родственная по языку, с одной стороны, хаттскому и северокавказскому, с другой — этрусскому).

Кстати, образ Азии у Гёльдерлина поражает именно тем, что поэт угадал открывающуюся сегодняшней науке спаянность Греции и соседствовавшего с ней Востока и передал ее самой формой, хотя и навеянной античностью, но именно поэтому одинаково далекой и от простого следования традиционным новоевропейским или ближневосточным образцам.

Напомним Пушкина в пастернаковской «Теме». Для молодого Пастернака он —

тот, кто и сейчас,
Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе
Не нашу дичь: не домыслы в тупик
Поставленного грека, не загадку,
Но предка: плоскогубого хамита,
Как оспу, перенесшего пески,
Изрытого, как осною, пустыней...

Поэт, как нередко бывает, оказался прозорливее ученых. Пастернак у Пушкина увидел то, что недоступно, невдогад или невдомек еще было ранним исследователям Греции. Присмотримся к фигуре сфинкса, маячащей во многих стихах с восточной ориентированностью. У Гейне в начале «Книги песен» сфинкс — образ его отношения к любви и женщине, а у Бодлера сфинкс, затерянный в пустыне, — образ всей «живой материи» (*matière vivante*), как у Тютчева эдиповский Сфинкс без загадки — образ природы. Но рядом с этим образом уже у Аполлона Григорьева возникает взгляд на сфинкса как на воплощение поэзии, резко противопоставляемой суете обыденности:

...Вы не видели их,
Египта древнего живущих изваяний,
С очами тихими, недвижных и немых,
С челом, сияющим от царственных венчаний...
Но вы не зрели их, не видели меж нами
И теми сфинксами таинственную связь...
Иль, если б видели, — нечистыми руками
С подножий совлекли б, чтоб уравнивать их с вами,
В демагогическую грязь.

«Героям нашего времени»

Начиная с 40-х гг. XX в. первые строки приведенного отрывка берет эпиграфом к своей только что цитированной «Теме» стихов о Пушкине (написанных около 1918 г.) Пастернак (мне помнится его вечер в конце войны, когда он уже читал «Тему» с этим эпиграфом, в позднейших изданиях ей предпосылаемом, — в преддверии тех лет, когда и самого Пастернака стали мариать этой «демагогической грязью»). Сфинкс — воплощение «наследия кафра», одного из тех двух миров, в столкновении которых для раннего Пастернака — ключ к пушкинской поэзии. Этот сфинкс отчетливо открывается Пушкину у моря:

Прибой на сфинкса не жалеет свеч
И заменяет свежими мгновенно.

Но виден сфинкс с такой отчетливостью только самому Пушкину; оттого приведенные строки Аполлона Григорьева позднее и стали естественным эпиграфом, прояснившим один из смыслов стихотворения. Другим улыбка сфинкса не видна:

...и скрытый от всех
Нескромных, самый странный, самый тихий
Играющий с эпохи Псамметиха
Углами скул пустыни детский смех.

Этот же улыбающийся сфинкс в вариациях на «Тему» — главный образ в космическом (как бы изображенный не с птичьего полета, а при взгляде с орбитальной станции) описании планетарной ночи от Марокко до Ганга, в которую написан пушкинский «Пророк»:

...И прислушивался сфинкс к Сахаре,
...и казалось, стынет
Кровь колосса. Заплывали губы
Голубой улыбкою пустыни...

Ясность, с которой поэту виден сфинкс, у некоторых из русских символистов получает и конкретное, петербургское, объяснение. Блоковский «сфинкс с выщербленным лицом», как и «Сфинксы над Невой» в посвященном им стихотворении Вячеслава Иванова, — это те самые сфинксы перед зданием Академии художеств, в осязаемой реальности которых любой из нас может убедиться, пройдясь по набережной Невы.

Разобранная выше в статье о кеннингах знаменитая греческая загадка Сфинкса, восходящая к общевосточноиндоевропейской, содержит по меньшей мере одну часть, уже известную в литературе шумерской, — идею единого языка («голоса»), характерного для человека в мифологическом правремени. Из шумерского текста очевидно, что это — первое упоминание того изначального единства, о котором говорится и в ветхозаветном предании о позднейшем смещении языков. Всем знакома одна из вариаций этого древневосточного мотива в новейшей русской поэзии — в «Облаке в штанах» Маяковского, где о языке города сказано:

Городов вавилонские башни,
Возгордись, возносим снова,
А бог

Города на башни

Рушит,
Мешая слово.

Тот мифологический титанизм, который так привлекал в раннем Маяковском его современников — Пастернака, Цветаеву, Ахматову, позволяет поставить это четверостишие в один ряд с его далеким шумерским прообразом и позднейшими ветхозаветными переложениями, прямой отзвук которых слышен в этих и многих других подобных стихах Маяковского. Ведь и поразившая молодого Пастернака главная тема ранних стихов Маяковского — Город (объединяющая Маяковского с ему предшествующим ведущим течением европейской поэзии первых лет XX в., которое Пастернак, говоря о Блоке, Верхарне, Рильке, называл «мистическим урбанизмом») — совсем не изобретение XX в. Именно после городской революции, происшедшей около девяти тысяч лет назад на Ближнем Востоке и Балканах, первые города сами стали предметом изображения и почитания, а позднее и мистического ужаса.

6. Дух Востока и форма Востока

Из поэтов русского футуризма больше всего Востоком был увлечен Хлебников. Занимаясь в его архиве в РГАЛИ, я нашел подряд несколько его предсказаний по поводу времени, когда Египет получит независимость. Первое из них сделано еще в 1908 г., второе — в 1920 г. (см. второй том настоящего издания, с. 390—391). Спустя три года Англия была вынуждена предоставить Египту независимость. Хлебников, вероятно уже не помнивший первого своего предсказания, продолжал следить за происходившими здесь событиями и записывал прогнозы, сбывшиеся много лет после его смерти, а в их числе и предвидение о создании в будущем (им верно оцененном как не очень далеко) организации независимых африканских государств. О внутренней связи Хлебникова с историей Египта и Востока вообще можно было бы написать отдельно. Свою прозаическую вещь «Ка» он недаром обозначил словом, представляющим собой одно из возможных чтений египетского иероглифа со значением «двойник». Глубочайшая связь научных (математических и исторических) воззрений Хлебникова с восточными традициями сказывалась в том, как он понимал цикличность: сам он указывал на сходство своих мыслей с индийским учением о мировых периодах. По-своему он истолковывал идеи перевоплощения. Ему представлялось, что когда-то он побывал и в Древнем Египте, и в Индии.

Присмотримся ближе к Хлебникову, к судьбе его отношений с Востоком. Он придавал большое значение самому месту, где родился и где прошло его детство, — степям в низовьях Волги, подле Астрахани. Им посвятил он раннюю свою поэму (1912) «Хаджи-Тархан» (заглавие — старое тюркское название Астрахани). В поэме родные места представлены им как отблеск исторического Востока:

Другую жизнь узнал тот угол,
Где смотрит Африкой Россия,
Изгиб бровей людей где кругол,
А отблеск лиц и чист и смугол,
Где дышит в башнях Ассирия.

В статьях и литературных манифестах тех же лет, когда написан «Хаджи-Тархан», Хлебников вновь и вновь возвращается к расширению границ русской словесности. Одну из неотложных ее задач он видел в том, чтобы раздвинуть исторический и географический кругозор, «показав государство на Волге — старый Булгар, Казань, древние пути в Индию, сношения с арабами» («О расширении пределов русской словесности», 1913 г.).

При всей необъятности горизонта самого Хлебникова, в чьих стихах древне-мексиканские боги соседствуют с античными, у него есть излюбленные им азиатские традиции²⁴. Его стихи об Азии — свидетельство редкого проникновения в суть явлений, казалось бы, на первый взгляд от него далеких. Даже в стихах о собственной смерти (к образам которой он постоянно возвращался не только в заметках последних лет) у Хлебникова возникают видения двух любимых им азиатских культур:

Ни хрупкие тени Японии,
Ни вы, сладкозвучные Индии дочери...

Биография поэта сложилась так, что после гражданской войны он побывал в Иране, участвовал в неудачном походе на Тегеран Эхсануллы-хана. Впечатлениями тех лет навеяны многие стихотворения, написанные в последние годы жизни поэта, и одна из лучших поэм Хлебникова «Труба Гуль-муллы» (Гуль-мулла — «священник цветов», персидское прозвище поэта). Среди главок поэмы стоит особенно выделить написанные свободным стихом, непревзойденным мастером которого был Хлебников. Чего стоит хотя бы ироническое описание старого иранского герба:

Косматый лев, с глазами вашего знакомого,
Кривым мечом
Кому-то угрожал — заката сторож,
И солнце перезревшей девой
(Верно, сладкое любит варенье)
Ласково закатилось на львиное плечо.
Среди зеленых изразцов.

«Трубу Гуль-муллы» и другие иранские вещи Хлебникова стоит сопоставить с написанными почти в те же годы «Персидскими мотивами» Есенина. Сравнение этих почти в одно время написанных циклов выявляет то основополагающее различие в подходе к Востоку, которое было и у поэтов предшествующих поколений, но особенно остро сказалось в переломные годы XX в. Хлебников жил своей мыслью о Востоке и необходимости его приобщения к свободе, рисковал жизнью в походе, растворялся в языках и природе Ирана. Как он писал в финале «Трубы Гуль-муллы»,

Среди зеленых изразцов!
Нету почетнее в Персии
Быть Гуль-муллой,
Казначеем черных золотых у весны
В первый день месяца Ай.
Крикнуть балуя Ай,
Бледному месяцу Ай,

Справа увидев.
Лету — крови своей отпустить,
А весне — золотых волос.
Я каждый день лежу на песке,
Засыпая на нем.

В противоположность первичности восприятий и подлинности формы «Трубы Гуль-муллы» Хлебникова «Персидские мотивы» Есенина целиком исходят из давно сложившейся литературной традиции стихов о Востоке. Есенин умело подбирает лирические штампы, создает условную мозаику псевдовосточных образов, давно известных, постоянно повторяющихся и оттого именно особенно сильно воздействующих. Как вид поэтического «китча» это в своем роде совершенство. Любопытно, что большинство поэтов Запада, писавших о Востоке, независимо от размеров дарования скорее шли по пути подбора уже известных образов, выглядевших по-восточному, как в «Персидских мотивах», чем по тому куда более трудному и рискованному пути, который выбрал Гуль-мулла. В XIX в. можно было бы сравнить внешний орнаментализм французских парнасских поэтов в их ориенталистских опытах с есенинским погружением в литературную стихию восточности или востокообразия. В XX в. можно было бы вспомнить о Паунде, чьи уподобления классической китайской поэзии иной раз представляются внешними, как у парнасцев их ориентализм.

Разумеется, можно возразить, что Хлебников вообще уникален: в своих исторических прозрениях, громадности своих познаний (не только гуманитарных), в прорывах за пределы всех существующих языков и стилей, в умении биографически остаться верным сути поэта-пророка в пушкинском и лермонтовском смысле (с тем же риском гибели и поздней оценки). Конечно, не всякий поэт, увлекшийся Востоком, отправляется в поход в одну из восточных стран и получает там прозвание местного дервиша. Еще труднее ждать, что он будет знать историю Востока и угадывать ее будущее направление. Все это — неповторимые черты одного только Хлебникова.

Но в занятиях Хлебникова Востоком была и такая сторона, которая позволяет сопоставить его и с современными ему западными поэтами, и с некоторыми писателями последующих поколений. Его заинтересовали возможности воссоздания на русской почве форм классической японской поэзии. В письме 1913 г., адресованном поэту А. Е. Крученых, Хлебников писал: «Японское стихосложение. Оно не имеет созвучий, но певуче. Имеет 4 строчки. Заключает, как зерно, мысль и, как крылья или пух, окружающий зерна, видение мира. Я уверен, что скрытая вражда к созвучиям и требование мысли, столь присущие многим, есть погода перед дождем, которым прольются на нашу землю японские законы прекрасной речи... Здесь предметы видны издали; точно дальний, гибнущий корабль во время бури с дальнего гибнущего утеса». Судя по черновым наброскам Хлебникова, он и сам пробовал этот путь.

Как и во многих других своих открытиях и предвидениях, Хлебников в этом ближе ко второй половине XX в., чем к своим непосредственным современникам. В цикле произведений о семье Глассов (в особенности в том из них, которое называется «Симор. Введение») Сэлинджер описывает современного писателя, порывающего с западной традицией и противопоставляющего ей классическую

дальневосточную. Для древнекитайского и старинного японского поэта, по Сэлинджеру, главное — это увиденные им впервые (по-новому) предмет, деталь, частность, например укус москита на руке. Симор пишет стихи не только в манере классической японской поэзии, но и по-японски. Это знаменует его разрыв с англо-американской (и вообще европейской) линией развития поэзии, слишком интересовавшейся «смысловыми внутренностями» стиха (см. выше статью «Классика глазами авангарда»), а не той сутью предметов, к которой хотят обратиться Сэлинджер и его герой, ориентирующиеся на древневосточноазиатские образцы. Хлебников в цитированном письме оказывается их союзником.

Особой темой могло бы стать то, как Восток в европейской поэзии сказывается в самой форме сочинений о Востоке. Относительно простой случай представляет заимствование восточных форм, расширяющих границы, принятые в словесности Европы. В XIX в. это были прежде всего строфические формы персидской и арабской поэзии — такие как газэлы; их заимствование или хотя бы подражание им начиная с романтиков служило иногда почти обязательным сопровождением столь же традиционной восточной образности.

Арабская традиционная образность (с ее географическими приметами — Йеменом) возникает на русской почве в некоторых из «Подражаний древним» Батюшкова (недаром «восточные полуденные народы» в его перечне основных литератур мира помещены между новыми европейскими и «вечными древними») ²⁵.

Вскоре затем ею вдохновляется Пушкин, который именно в пояснениях к циклу «Подражания Корану» всего отчетливее формулирует романтическое соотнесение «плохой физики» с высокой «поэзией».

Во второй половине XIX в. Фет, более других крупных поэтов того времени склонный к воспроизведению восточных тем и образов (в таких стихотворениях, как «Я люблю его жарко...»), пробует воссоздать стиль, продолжающий традицию поэзии, вдохновлявшейся Кораном, хотя некоторые формальные черты его стихов в то же время достаточно близки к поэтике традиционной романтической баллады (напомню размер и внутренние рифмы: «Что небесный огонь этот конь»). Любопытно, что следы сходной английской традиции есть иногда и у Киплинга, но у него они еле заметны из-за конкретности местных деталей, обилия туземных речений и жаргонных форм, полностью меняющих основную стилистическую тональность.

Пушкинская традиция по отношению к мусульманскому Востоку и в особенности Турции в ее противопоставлении «гяурам» едва ли не всего прямее отразилась и продолжилась в стихах Бунина.

У него мы найдем и целые циклы, навеянные Кораном и арабской поэзией, в том числе доисламской. В его «Имру-уль-Кайсе» есть неслыханной смелости образы, невозможные в поэзии символистов, но у Бунина (в отличие, например, от Аннеянского) связанные не с предфутуристическим исканием современности уподобления, а с перевоплощением в видение мира, свойственное кочевнику, природу уподобляющего тем животным, на которых он передвигается:

Долина серая, нагая,
 Как пах осла...
 Ночь, как верблюд, легла и отдалила
 От головы крестец.

Сплав восточных образов, навеянных непосредственными впечатлениями Средней Азии, с искусным воспроизведением формальных особенностей восточной поэзии определяет тональность стихов К. Липскерова конца 10-х — начала 20-х гг. Но в то же время зарисовки среднеазиатских сцен и воссоздание стоящих за ними человеческих страстей идут гораздо дальше стилизации. Мне случилось близко знать и много раз видеть К. А. Липскерова в пору его последнего пребывания в Средней Азии — в годы эвакуации в Ташкенте. Он был изощренным ценителем искусства и красоты, воспитанным нашим «серебряным веком», влюбленным собирателем картин Сомова. Его тяга к Азии и азиатской поэзии была не простой биографической случайностью, а данью времени в самом широком смысле: тогда обращались к Востоку именно самые изощренные люди искусства.

В нашей поэзии первой половины XX в. одним из мастеров восточной поэтической формы был Г. Шенгели. Из поэтов, близких Шенгели, такую поэтическую форму, как газелы, использовала София Парнок — уже в одноименном стихотворении «Газелы» первой своей книги²⁶ (1912—1915):

Утешительница боли — твоя рука,
белотельй цвет магнолий — твоя рука.
Зимним полднем постучалась ко мне любовь,
И держала мех соболий твоя рука...

... всю неистовую нежность загля во мне,
о, царица своеволий, твоя рука!

О значимости восточной образности для С. Парнок говорит и ее пьеса в стихах «Алмаст», написанная в 1917—1918 гг.²⁷ Классическая русская стихотворная форма использована в пьесе для передачи образности, связанной с иранской и армянской традициями. В поздних (предсмертных) стихах Парнок 30-х гг. та же форма встречается не раз и самим поэтом осмысливается как созвучная ее существу:

Прямо в губы я тебе шепчу — газелы,
Я дыханьем перелить в тебя хочу — газелы...

Эти стихотворения замечательны обыгрыванием самой восточной формы, становящейся отчасти и темой (сходны с ними и «Газелы» Бальмонта).

В XX в. внимание постепенно сместилось больше от ближневосточных форм к формам классической поэзии Дальнего Востока.

В русской поэзии уже символисты — Андрей Белый и позднее Вячеслав Иванов, а также Брюсов — дали образцы воспроизведения форм японской лирики. Через 15 лет после того как Белый написал цикл танок, он дал анализ их структуры на примере стихотворения «Мотылек» (1916). По его словам, это стихотворение — «танка (говоря метрически), т. е. оно — пятистрочие, в котором первая половина дает образ, а последние две строчки раскрывают мысль, влагаемую в образ. Расстановка таночная такова:

1. Над травой мотылек —
2. Самолетный, цветок...
3. Так и я: ветер — смерть —

4. Над собой, стебельком,

5. Пролечу мотыльком.

Строки 1, 2 дают образ, а 4, 5 его раскрывают»²⁸.

В русской литературе (не исключая и профессиональных переводов) едва ли не одним из самых совершенных опытов приближения к японской лирической форме представляется «Подражание японскому» Вячеслава Иванова. Не отказываясь от собственной русской традиции рифмовки и обогащая ее аллитерациями и созвучиями рядом или параллельно расположенных слов (*голых — голубом, сне — снег*), Иванов передает и звуковую изощренность японской стиховой структуры, и особенности японской строфики и изобразительной силы стиха.

У Белого, как и у Вячеслава Иванова, освоение формы танки шло через сближение ее с уже существовавшими в европейских литературах формами небольших стихотворений. Миниатюризация в технике поэтической (как позднее и в технике вообще) становилась одной из примет XX в., все больше отказывавшегося от монументальных эпических полотен, к которым (в том числе и в романтических поэмах о Востоке — у Байрона, Пушкина, Лермонтова) еще тяготело предшествующее столетие.

Но вместе с тем именно в другой дальневосточной классической поэтической традиции — китайской — обнаружился источник такой поэтической композиции, которая вне обычного европейского жанра поэмы позволяет монтировать большие сочетания строк и строф. В поэзии древнекитайской поэты нашего века, начиная с Эзры Паунда, находили способы построения, близкие к европейскому свободному стиху.

И здесь мы подходим к той стороне поэтических композиций стихов на восточные темы, которая может быть особенно интересной. Тяготение к восточным образам и концепциям становилось одновременно и поводом к едва ли не наиболее смелым опытам стихотворного экспериментирования. Напомним хотя бы в русской поэзии «Александрийские песни» Кузмина, основанные на тех композиционных приемах, которые до того мы не найдем (во всяком случае, как основу построения), «Трубу Гуль-муллы» Хлебникова и стихи об Армении Мандельштама. В последнем цикле особенно замечательно сплетение форм классических с построениями, тяготеющими к верлибру, строящемуся, как и «Александрийские песни», на повторах:

К трубам серебряным Азии вечно летящая,
Армения, Армения!
Солнца персидские деньги щедро раздаривающая,
Армения, Армения!

Из прозы Мандельштама об Армении мы знаем, как внимательно он вслушивался в «ее могучий язык, на котором мы недостойны говорить, а должны чураться в нашей немощи»²⁹. «Дикая кошка — армянская речь» в одном из стихотворений Мандельштама времени поездки в Армению — свидетельство начала вполне серьезных его занятий. Но от вслушивания в звучание армянских слов, с восторгом приводимых в его прозе, как некогда от восхищавших его греческих стихотворных форм, Мандельштам сразу же переходил к образам, за ними уви-

денным. За буквами армянского письма («где буквы — кузнечные клещи») он видел язык самих селений и зданий:

Хищный язык городов глинобитных,
Речь голодающих кирпичей.

Символы земли и книги, глины как материала «в библиотеке авторов гончарных» соединялись вместе — здания заговорили на «зловещем» древнем языке. Стихи Мандельштама об Армении — одно из изумительных достижений его зрелой поэзии, где оживает ранний интерес к языку поэзии и архитектуры:

Закутав рот, как влажную розу,
Держа в руках осьмигранные соты.
Все утро дней на окраине мира
Ты простояла, глотая слезы.
И отвернулась со стыдом и скорбью
От городов бородастых Востока...

Стихи Мандельштама об Армении замечательны еще и тем, что об их форме нельзя говорить отдельно, — она составляет часть всего замысла. Цикл начинается и кончается стихами классической формы, содержащими отсылки к литературным восточным образам — таким как «роза Гафиза». Но в обрамлении этих, казалось бы, привычных тем и размеров читатель видит собственно мандельштамовский образ и Армении, и сопряженной с ним в этом цикле розы:

Руку платком обмотай и в венценосный шиповник,
В самую гущу его целлулоидных терний
Смело, до хруста ее погрузи, —
Добудем розу без ножниц!
Но смотри, чтобы он не осыпался сразу —
Розовый мусор — муслин — лепесток соломоновый...

С темой Востока, осмысляемого через Запад, Армению в своих лучших стихах о ней раньше связал Брюсов:

Таила скорбная мечта
Мысль Запада и мысль Востока,
Агурамазды и Христа.

Но у Брюсова и здесь (как почти всегда) есть риторика, Мандельштаму же, говоря верленовскими словами, удалось «свернуть ей шею», сохранив течение мысли.

По сравнению с такими примерами оживления восточной темы именно благодаря неожиданности словесного и ритмического воплощения, казалось бы от нее далекого, более обычными кажутся опыты передачи восточных образов в классических европейских стихотворных формах.

Приведем один из наглядных образцов соединения восточно-западной темы с намеренно традиционным европейским метром. В стихотворении Ин. Анненского картина службы в буддийском храме музея Гиме в Париже дана в форме нарочито привычной, связывающей французскую поэтическую традицию с русской; александрийским стихом. Поэт чужд словам, ему понятны лишь «ритмы странные тысячелетних слов»:

Мне в таинстве была лишь музыка понятна,
 Но тем внимательней созвучья я ловил,
 Я ритмами дышал, как волнами катил.

Внешне очевидное противоречие этого сюжета и традиционной формы как бы вторит внутреннему конфликту стихотворения — противостоянию суетной празднично одетой толпы и не доходящего до нее таинства:

А в воздухе жила непонятая фраза,
 Рожденная душой в мучениях экстаза,
 Чтоб чистые сердца в ней пили благодать...

Ганс Магнус Энпенсбергер в предисловии к составленной им антологии современной европейской поэзии (куда в немецких переводах включены поэты всех основных литератур Европы) писал о том, что в первой половине XX в. выработался единый язык этой поэзии (независимо от собственно словесной оболочки и оттого, во всяком случае в хороших переводах, сохраняемый). Можно было бы добавить, что этот язык в какой-то мере уже вобрал в себя и черты стилей, зародившихся за пределами Европы — на Востоке. Европейский и американский верлибр — в таких его вершинах, как стихи на восточные темы Брехта, Паунда, Кузмина, Хлебникова, — в своем отказе от обычных форм как бы искал опоры в неевропейских традициях.

7. Монтаж стилей

Характерным примером поиска в поэзии XX в. новых форм, ориентированных на восточную поэзию, может быть Эзра Паунд. Последующие заблуждения одаренного сноба, спутавшего осуждение ненавистного ему буржуазного духа Соединенных Штатов с прославлением тоталитаризма, отчасти отгеснили, а для многих и скрыли вовсе ту роль, которую он играл в начале 20-х гг. для всей молодой литературы, писатели которой независимо от их происхождения (американского или ирландского) объединялись в Париже. Даже в «Празднике, который всегда с тобой» Хемингуэя (хотя и участвовавшего позднее в хлопотах по освобождению Эзры Паунда из американской тюрьмы) при общей верности тона по отношению к Паунду чувствуется невольный холодок.

Почему именно Эзра Паунд с его подчеркнутой ориентацией на классическую китайскую поэзию столько значил и для молодого Хемингуэя, и для начинавшего тогда печатать «Улисс» Джойса, и для других писателей этого круга? В автобиографическом стихотворении (или небольшой поэме), написанном в те годы, Паунд сам формулирует принципы своей поэтики:

Флобер ему был верной Пенелопой.

Сопоставление именно Флобера с японским «молекулярным» искусством (где, как и у Флобера, возможно отражение любого предмета) мы найдем в те же годы в статьях Мандельштама о поэзии (любопытно, что именно это место у Мандельштама сочувственно цитировал в своих лекциях Эйзенштейн, говоря о нахождении единого принципа, действенного для понимания «структуры словес-

но-образной ткани»). Эзра Паунд видел в древнекитайском искусстве модель той подлинной поэзии, которая потеряна в век, требующий от писателя воспроизведения своей «ускоренной гримасы». Оттого же его тянуло к Флоберу и провансальским трубадурам. Основанный Паундом и его единомышленниками «имаджизм» в поэзии, проза Джойса и других молодых авторов были для него средствами возврата утраченной поэтической образности. Как это ни покажется парадоксальным, реальное воздействие древневосточных (прежде всего китайских) образцов на Паунда всего явственнее сказывается именно в совокупности его эстетических оценок и во всем, что им самим было тогда написано. Паунд не только стремится к воспроизведению (быть может, очень далекому от чаемого) китайской стихотворной формы и образности. Его увлекают самые основы китайской поэзии³⁰, он пытается понять Конфуция, в поздних своих «Песнях» («*Cantos*») пересказывает целые эпизоды китайской истории.

Гораздо серьезнее, чем Паунд, и иероглификой, и всем миром древнедальневосточных представлений пробовал заниматься Поль Клодель в свою бытность французским послом в Токио в 20-е гг.³¹ Но Клодель принадлежит к тому же поэтическому поколению символистов, что и Рильке и Йейтс: его интересовала духовная сущность древнекитайских и древнеяпонских представлений, а не более заметная их внешняя форма, которой был пленен Паунд. Быть может, сходное различие есть и в том, как Йейтс (при разнице в возрасте тоже испытавший воздействие Паунда) понял для себя значение японского театра Но, впервые для англоязычной литературы открытого молодым Паундом.

Дальнейшее развитие и окончательное воплощение того способа использования древневосточных традиций, который был введен Паундом, можно найти у Т. С. Элиота. Соответствующие куски его поэм нуждаются в комментариях, в сопровождении которых их издавал сам автор. Правда, потом он пояснял, что издательство требовало от него книги большего объема, чем «Бесплодная земля», и поэтому он написал длинные примечания. Но это шутовское объяснение не снимает роли древневосточных фрагментов в поэме. Они именно фрагменты — обломки (в том числе и языковые — на языке подлинника, в частности санскрите) «древней правды» (если воспользоваться оборотом Баратынского).

Для Элиота и для Паунда восточные литературные источники составляют часть того условно ими принимаемого языка (системы символов), на котором они не хотят говорить прямо. Как и представители других искусств европейского авангарда, они не столько считали нужным писать о чем-то своем на уже известном языке, сколько хотели играть на несоответствиях между способом выражения и выражаемым. В фокусе почти всегда оказывается способ выражения. Не столько идеи «Бхагавадгиты» и Конфуция, сколько отсылки к индийским и китайским текстам как литературный прием становятся в центре внимания писателя и читателя.

Выдающийся американский этнолог А. Крёбер после второй мировой войны написал небольшую книгу, где попытался дать оценку некоторым явлениям современной культуры с точки зрения этнологии. Он увидел нечто принципиально новое в творчестве такого художника, как Пикассо. У Пикассо нет одного стиля, и это для него так же существенно, как для художников предшествующих поко-

лений важно было наличие единого стиля. Разные стили, которыми владел Пикассо в различные периоды, принадлежат многим временам и культурам: африканская скульптура для него значила не меньше, чем испанская классика. По мысли Крёбера, такая принципиальная множественность стилей составляет отличительную черту культуры и искусства XX в. Развивая мысль Крёбера, можно было бы сказать, что у таких крупнейших поэтов XX в., как Т. С. Элиот или А. Арто, монтаж целых культур (например, мексиканской и европейской) становится основным образным средством.

Особенно близки к той многостилевой установке, внутри которой естественными оказываются и восточные поэтические формы, два поэта, опередившие свой век, — Пушкин и Гёте. Те их черты, которые мало были оценены по достоинству современниками, сродни именно поэзии XX в. Обоих их характеризует непривязанность к одному стилю или манере. По поводу пушкинских подражаний Корану и Ветхому Завету уже говорилось, как Пушкин умел перевоплощаться в форму, избравшуюся им в качестве образца. Гётевский «Диван» решает поставленную поэтом задачу проникновения вглубь того, что объединяет Кальдерона и Хафиза: той стихии поэтического преображения мира, для которой не так важны внешние экзотические атрибуты (у Гёте сведенные к минимуму). И Пушкину, и Гёте удалось (как и во многом другом) выйти за рамки ограничений места и времени: они могли находиться в разных культурах и везде быть как дома вместе со своими читателями.

Развитие литератур Европы, особенно в XX в., кажется хорошо синхронизированным. Эстетические и интеллектуальные веяния возникают почти одновременно. При всех внешних отличиях такого постсимволистского поэта, как Паунд, от Брехта не только в форме стиха с его дальневосточной ориентацией, но и в выборе любимых восточных персонажей (Конфуций) сходство иной раз кажется разительным.

Некоторые (быть может, едва ли не самые показательные) совпадения в разных европейских литературах объясняются не взаимными влияниями (для них просто не хватило бы времени, иной раз речь идет об одновременности или опережении), а едва уловимым духом времени (для поэтов с их даром предчувствия — не столько их окружающего, сколько будущего). Почти в те же годы, месяцы и дни, когда Бунин пишет свои стихи на темы Корана, Рильке думает о Коране и испытывает тягу к изучению арабского языка («Lust zum Arabischen», как он говорит в своих письмах). Когда Аполлинер в стихотворении «Дерево» (в «Каллиграммах») писал:

Над Исфаганью небо из плит,
покрытое синей глазурью

(Пер. М. Кудинова), —

он как бы заранее протягивал руку Мандельштаму, который в стихах об Армении, многократно упоминающих и Иран, не зная о метафоре Аполлинера, употребит и разовьет почти тот же образ.

Попытки писать фрагментами или коллажами из восточных цитат, как у Паунда или Элиота, были только этапом по пути к освоению восточных стилей. Здесь европейская авангардная поэзия «нового барокко» (термин В. Б. Шклов-

ского и С. М. Эйзенштейна, см. подробнее в книге об эстетике Эйзенштейна в первом томе настоящего издания) перекликается с романтизмом начала XIX в.

Т. С. Элиот еще в конце 20-х гг. в одном из тех превознесений поэзии Эзры Паунда, за которые многие потом его порицали, написал, что тот «изобрел» китайскую поэзию для читателей своего времени. Как утверждение, касающееся роли Паунда для поэтов тех поколений, для которых он долго оставался арбитром художественного вкуса, эта мысль Элиота сохраняет силу. Но можно ведь говорить и о степени искажения, которая неизбежна в любом переводе и переложении. Иногда — возможно, что так было и с Паундом, — именно приближение к тогдашней европейской поэзии (в частности, к возглавленному Паундом «имаджизму») делало его адаптацию китайских лириков особенно созвучной современному читателю; напомним, что в двадцатые же годы великий синолог акад. В. М. Алексеев отметил сходство китайской поэзии с новейшей акмеистической (это Алексеев стремился передать и в написанных им тогда же переводах), что привлекло внимание Блока³². Конечно, перевод, в той мере, в какой он отходит от простого следования подлиннику, всегда представляет собой некоторый компромисс между двумя поэтическими традициями. Лучшие европейские переводы восточных поэтов находят существенное место в истории поэтического взаимодействия Востока и Запада. В русскоязычной антологии они могут быть отражены лишь частично — например, в переложениях Хафиза, выполненных Фетом, который, по его словам, при передаче немецкого перевода стремился в точности следовать всем особенностям формы газелей (газэл). Такими же (но несколько менее строгими по форме) переводами с немецких переводов Хафиза позднее занимался (гостя в имени у Фета) Владимир Соловьев. Замечательный перевод стихотворения В. Гюго «Гробницы Индии и храмы в звездной мгле!», выполненный Ф. Сологубом в начале 20-х гг., поразителен в двух отношениях. В нем нетрудно найти переключку с более ранними стихотворениями самого Сологуба, в которых использованы образы индийских храмов. Но вместе с тем в переложении Сологуба (как и в других лучших переводах Гюго) отчетливо виден авангардизм Гюго, то, что делает его (и, в частности, его «Orientales») предвестием последующей символистской поэзии и объясняет, почему он был, например, любимым поэтом героя «В поисках утраченного времени» М. Пруста.

Хотя географическое положение и история России облегчали и делали неизбежными ее давние связи с Востоком, видные и во многих памятниках древнерусской словесности, откуда идет «Белая Индия» Клюева, новая русская литература с XVIII в. была обращена к западной. Оттого и многие восточные мотивы в нее проникают через посредство западноевропейской. Ограничимся некоторыми из возможных примеров.

Традиция мадагасских песен Парни, написанных по-французски в прозе,шла в России начала XIX в. стихотворное воплощение в «Мадагаскарской песне» Батюшкова. Это песня в песне, в ней самой описывается пение жительниц Мадагаскара.

Восточный (индийский) колорит Кашмира, откуда является пришелица, в поэме Томаса Мура «Лалла Рук» — символ дальней стороны, с которой связан «гений чистой красоты», большинству русских читателей сейчас памятный не по «Лалле Рук» Жуковского, а по цитате из нее в написанном несколькими годами

позднее стихотворении Пушкина, обращенном к Керн. Почти не приходится сомневаться и в том, что «праздник розы и весны» в Кашмире («Лаллы Рук» Жуковского отозвался в «Трех розах» Веневитинова, первая из которых цветет под небом Кашмира.

К этой же (уже ставшей к тому времени русской) традиции восходит и упоминание «цветущих долин Кашемира» в «Соловье и розе» Фета. В этой романтической и неоромантической русской традиции Кашмир становится неременной поэтической метонимией Индии, что поясняет и последнюю строфу стихотворения Владимира Соловьева «По дороге в Упсалу»:

Знать недаром из Кашмира
И с полуденных морей
В этот край с начала мира —
Шли толпы богатырей.

8. «Западно-восточный диван»

В Гёте справедливо видят первого, кто ввел в оборот понятие «мировой литературы», сейчас кажущееся само собой разумеющимся. Но, правильно обнаруживая в его прозаических пояснениях к «Дивану» предвестие всего того направления, которое сейчас называют сравнительным литературоведением, иногда различают на части единое целое, которое эти пояснения образуют со стихотворным текстом. Что поражает в стихотворениях, включенных Гёте в этот его сборник? Сочетание восточных тем, образов, собственных имен с совершенной естественностью и простотой тона. Гёте был дальше всего от простой стилизации: его Восток не ориенталистичен. Прозаические пояснения Гёте раскрывают причины этого. Гёте занимают не столько особенности восточного поэтического языка, сколько то, что этим языком высказывается. В персидской поэзии его привлекают предметы, заменившие собою привычные античные мифологические образы. По его словам, роза и соловей встали на место Аполлона и Дафны. Яркость восприятия мира в персидской поэзии он поясняет сравнением с восточным базаром. Но Гёте — как, по его мнению, и самих персидских поэтов — радуется их отношению к миру, а не детали словесных оборотов. В том, что касается формы стиха, Гёте в «Диване» далек от подражаний персидским образцам (в этом смысле к ним ближе фон Платен). Язык Гёте достигает предельной разговорной (часто просторечной) легкости; передать ее в переводе — даже такому подлинному поэту, как М. Кузмин, — трудно. Русскому читателю можно было бы в качестве ориентира напомнить стиль иных стихотворений зрелого Пастернака. Что же касается немецкой поэзии, то кажется несомненным продолжение традиции «Дивана» Гёте у Гейне — причем далеко не только в тех стихотворениях, которые, как «Поэт Фирдуси», самой темой подсказывают сопоставление с Гёте. В пояснениях к своему «Дивану» Гёте отмечал скептический тон и иронию как характерную черту близких ему персидских лириков — таких как Хафиз. Представляется, что именно эта тональность и получила развитие в «Книге песен» Гейне (самим своим названием отсылающим к заглавиям каждой из частей «Западно-восточного дивана»).

В «Диване» Гёте стремился к созданию новой свободной стихотворной формы, лишь частично ориентированной на использование восточных тем и образов. Мы увидим здесь не только и не столько ответ персидской поэзии, сколько озарения, которыми на них отвечает дух самого Гёте. Ему нисколько не хотелось намеренно делать форму трудной для европейского (немецкого) читателя: и словарь, и ритмика, и построение фраз не составляют никаких препятствий для понимания. Трудность в другом. Напомним слова Пастернака:

Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Простота — иногда головокружительная — гётевского «Дивана» была на время заслонена ориентализмами, значительно более поверхностными, но внешне броскими, которые получили хождение во всех европейских литературах на протяжении XIX в. Мишура восточной экзотики, начиная с второстепенных романтиков (особенно английских и немецких) и особенно у парнасцев (во французской поэзии) и их подражателей, создавала некий условный литературный образ Востока. Гёте шел по другой дороге: ему хотелось раскрыть в темах и мотивах персидской классической поэзии общечеловеческое, соединение чувственного и сверхчувственного, стремительный поток страсти. Определение «западно-восточный» полно глубокого смысла, поясняемого в строках из черновых набросков к «Дивану»:

Так лучше быть на полдороге —
На Западе и на Востоке³³.

Следуя Гёте, большие поэты оставались верны себе. Уже самый эпиграф из Гёте в предисловии Фета к тому собранию переводов из Хафиза, которые были им сделаны с немецкого, явно говорит, что его интерес к Хафизу, скорее всего, был вызван Гёте или, во всяком случае, поддержан его «Диваном». Но в отношении Фета к Хафизу мы видим и отзвук тех предимпрессионистических его вкусов, которые роднили его с большими лириками первой половины XX в. Напомним примечание Фета к следующим строкам:

Гафиз убит. А что его убило, —
Свой черный глаз, дитя, бы ты спросила.
Жестокий негр! Как он разит стрелами!
Куда ни бросит их, — везде могила.

К слову «негр» Фет дает такое пояснение: «Черный глаз красавицы. Вот истинный скачок с 7-го этажа — зато какая прелесть!» Сказанное о созвучии с двадцатым веком можно подтвердить параллелями. В фетовском переводе «птице лес, пустыня льву, Трактир Гафизу» самый синтаксис отсылает к Цветаевой. Точно так же и двустигия «Если вдруг, без видимых причин» подбором слов и рифм (чертовщин — тамбуринов — рубин) напоминают постсимволистскую поэтику.

С этими переложениями Фета прямо связаны переводы Владимира Соловьева из Хафиза. Как и Фет, Соловьев переводил с немецкого; как и Фет, он выбрал для перевода позднего Хафиза, когда тот

Попал внезапно в секту
Злых еретиков,

Опьяненных и влюбленных
В розу соловьев.

В «Диване» Гёте и в «Подражаниях Корану» Пушкина мы видим примеры такого завидного отношения к не-своему, которому могут поучиться многие из наших современников. Понять себя можно, только взглянув со стороны, — Восток через Запад, Запад через Восток. Увлечение заманчивой экзотикой может только сбить с пути, отвлечь внимание. Оттого не нужно терять свои особенности, но не следует и утрачивать умения понимать других.

Если начало века для символистов было временем синтеза идей Востока и Запада, а следующие десятилетия для поэзии авангарда — временем освоения восточных поэтических форм, то дальше наступает то, о чем можно мыслить только в плане футурологии: поиск единства не только в содержании или в форме, а в том и в другом вместе. Не только технические открытия и политические сдвиги делают старые границы все более условными. Каждая из культур, пусть и переживающих порой обострение своей обособленности, все же не живет уже порознь и вне других. Смещаются и привычные языковые границы: какой литературе принадлежит Сенгор — сенегальский поэт, чей поэтический язык — французский? И оттого подведение итогов старым делениям становится все более поучительным.

Современники не только имеют право, но и должны уметь заново читать оставленное (завещанное) им предыдущими веками и поколениями. Это относится и ко всему противоположению Запада — Востока. Акад. П. Л. Капица, говоря о проблемах глобальных, т. е. касающихся всего человечества как единого целого, — угрозе радиоактивного заражения и ядерной опасности, засорении среды, исчерпанию источников энергии, промышленного сырья и продовольствия, неуправляемом росте населения, писал в 1976 г.: «Глобальные проблемы — это проблемы, которые надо решать в масштабах всего земного шара. Еще в древние времена такие проблемы описывали в художественных и религиозных книгах, это были, например, страшный суд, всемирный потоп»³⁴. Желая пояснить сущность процессов, приводящих к взрыву, П. Л. Капица иллюстрирует их восточной сказкой о мудреце, потребовавшем от царя расплаты за оказанную услугу³⁵. Опора на восточные традиции именно при постановке подобных проблем не удивляет. Если вернуться к ставшему традиционным в нашей историософской литературе противоположению западной и древневосточной традиций, то не подлежит сомнению, что именно вторая из них тревожилась катастрофами прошлого (такими как всемирный потоп, гибель Содомы и Гоморры, историческая достоверность которой доказана теперь архивами Эблы, еще торговавшей с этими городами в III тысячелетии до н. э.) и задумывалась о будущих. Афинский же полис, к духу которого (через Рим или Византию) восходят все европейские культуры, был замкнут в себе, самодовлеющ и оптимистичен. Для ветхозаветного предания (и для его ранних шумерских истоков, сейчас ставших известными) в прошлом лежало и единство языка людского, и наступившие потом смешение языков и разрушение Вавилонской башни. Афиняне, считавшие себя единственными в мире, а всех остальных — варварами, были беззаботны: они творили новую геометрию и новую трагедию, забыв все бывшие до того. Эту же творческую беззаботность деятельной и сметающей все бывшее культуры, устремленной в бу-

душнее, кажущейся радостной и не имеющей досуга, чтобы вспомнить ужасы прошлого, возродил Ренессанс. Столь глубоко заложенное в самых разных течениях религиозно-философской мысли Востока и выраженное в его поэзии отрешение от мира (и от делания в мире) и сосредоточение на внутренней духовной жизни не только не привлекло к себе писателей и мыслителей Запада (если не говорить о средневековье — времени, выпадающем из цепи древнегреческо-европейской преемственности). Оно вызывало гнев и отчуждение: чтобы ограничиться примером, близким нам по месту и времени, напомним хотя бы невиданную резкость высказываний о буддизме известных русских поэтов и мыслителей от Хомякова до Вл. Соловьева. Европейская культура до ее увлечения пессимистической эсхатологией была, начиная с Афин, занята построением внешнего мира, конструированием науки и позднее выявлением всех следовавших из нее технических возможностей; этот же внешний мир вдохновлял и философов, занятых обдумыванием его соотношений с внутренним миром человека, и поэтов, находивших в нем источники своего вдохновения.

Постепенно мы будем все больше вслушиваться в предшествующие финалу строки «*Salut au Monde*» Уитмена:

Каждый из нас неминуем,
Каждый из нас безграничен — каждый из нас обладает
 правом на эту землю,
Каждый из нас несет в себе вечные цели земли,
Каждый из нас в равной мере божественен.
Пер. М. Зенкевича и Н. Банникова

Можно поспорить с поэтической достаточностью преимущественно перечислительного выражения единства человечества у Уитмена, но не подлежит сомнению, что стихотворение его относится как бы уже к веку космоса, когда космонавтам сверху открывается именно тот единый земной шар, которому посвящен «*Salut au Monde*». К этому единству постепенно шли многие из поэтов, о которых говорилось выше.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья, отвечавшая одной из давних тем занятий автора в области задуманной еще Гёте истории всемирной литературы, писалась как введение к антологии избранных стихов русских и западноевропейских поэтов о Востоке. Книга была набрана и не допущена к печати из-за этой статьи. Для объяснения по поводу цензурных придинок к ней я был приглашен к О. К. Дрейеру, фактическому директору востоковедческого издательства, которое из-за гигантомании, сказавшейся в попытке слить разные издательства, было названо «Главной редакцией восточной литературы» издательства «Наука». Среди прочих купюр и изменений нужно было переделать места статьи, касавшиеся Владимира Соловьева (незадолго до того высшие чины империи решали, разрешить ли книгу о нем А. Ф. Лосева) и Киплинга, которого официальная критика продолжала клеймить как империалистического автора.

Только в начале первого года реформ антология с этой статьей была напечатана³⁶. К тому времени близкой темой в связи с Лермонтовым занялся Лотман³⁷. Мировая литература об «ориентализме» в европейской поэзии непрерывно растет. Интересно, что и в антологиях, составляемых крупными поэтами Европы, все больше места уделяется восточным авторам, ранее мало известным на Западе: так, например, в недавно вышедшей в США антологии Милоша представлены почти незнакомые англоязычным читателям (в отличие от русских) Ду Фу и Ли Бо. Туннель, соединяющий великие поэтические традиции мира, начинают рыть с разных сторон.

События последних лет, обострившие рассмотренное выше противоположение Востока и Запада, вместе с тем с особой силой заставили думать о необходимости учета возможностей катастрофического развития или хотя бы кратковременных подобию катастроф и для культур, продолжающих отмеченный в конце статьи традиционный технологический односторонний оптимизм, который восходит в конечном счете к афинскому изоляционизму.

Примечания

¹ *Мандельштам О.* О поэзии. Л., 1928. С. 58.

² Пер. автора статьи.

³ *Соловьев Вл. С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // *Вл. С. Соловьев.* Собрание сочинений. Т. 7. СПб., [Б. г.]. С. 356.

⁴ *Соловьев Вл. С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 356 (исправляю явную опечатку, вкрадшуюся в этом издании в пятое слово цитаты).

⁵ *Соловьев Вл. С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 352.

⁶ Там же. С. 354.

⁷ Уже в XX в. лучший наш исследователь Корана акад. И. Ю. Крачковский отметит: «Главный эффект — божество в первом лице: неслыханное новшество сравнительно с Торой и Евангелием. В Ветхом завете [изложены] речи Иеговы, но говорящий всегда хронист, пророк, псалмист; речи — цитата. В Евангелии Христос говорит по ходу рассказа, цитирует не Иегову, а закон и пророков. Нововведение — Аллах сам дает себя услышать и сам ниспосылает островки своей “книги”; пророк — только посредник» (Коран / Пер. И. Ю. Крачковского. М., 1963. С. 671). Ср. также: *Фомичев С. А.* Подражания Корану // Генезис, архитектоника и композиция цикла: Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981. С. 44.

⁸ См. уже *Черняев Н. И.* «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражанием Корану». М., 1908. Возражения Владимира Соловьева (*Соловьев Вл. С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 250—355) против этого сближения не учитывают кроме всего сказанного и вероятности того, что первоначально интерес Пушкина к Мухаммеду мог быть пробужден еще до ссылки беседами с Чаадаевым, который позднее в «Философических письмах» чрезвычайно высоко о Мухаммеде отзывался, называя его среди нескольких основных лиц в духовной истории человечества, и утверждал, что «в великом историческом развитии откровенной религии религия Магомета должна быть необходимо рассматриваема как одна из ее ветвей». Любопытно, что письмо Чаадаева Пушкину, написанное в 1829 г., кончается цитатой из Корана: не намек ли это на какие-то их гораздо более ранние разговоры?

⁹ Ср. о позднейших слоях: *Беляев Е. А.* Арабы, ислам и арабский Халифат в раннее средневековье. М., 1965. С. 85—86. Некоторые из ранних, возможно, общесемитских слов, в том числе и в названии таких древних городов, позднее разрушенных, существование которых документально подтверждается новыми находками в Эбле, были отмечены еще И. Ю. Крачковским в комментарии к его переводу Корана.

- ¹⁰ Винников И. Н. Легенда о призвании Мухаммеда в свете этнографии // Сергею Федоровичу Ольденбургу: К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Л., 1934. С. 124—146.
- ¹¹ Аверинцев С. С. Ангелы // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 77.
- ¹² Аверинцев С. С. Иудаистическая мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 588.
- ¹³ Л. А. Пелеков Л. А. Искусство древней Руси и Восток. М., 1978. С. 94 (с подробной библиографией).
- ¹⁴ Как и по отношению к стихотворению Мандельштама «Египтянин», вероятно, что этим мыслям способствовали беседы поэта с замечательным ассириологом В. К. Шилейко, чьи переводы с аккадского сходны с приведенными строками.
- ¹⁵ Блок А. О иудаизме у Гейне // Блок А. Собрание сочинений. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 146.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. М., 1917. С. 221—222.
- ¹⁸ Там же. С. 104 и след.
- ¹⁹ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914; Он же. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919, особенно с. 9, 21 (о «романтическом гностицизме»), 25, 37, 65 и др. (много указаний, важных и для историка русской литературы, в частности, касающихся параллелей с Тютчевым, содержится и в примечаниях к этой книге).
- ²⁰ Новалис (Фридрих фон Гарденберг). Гейнрих фон Офтердинген. Пг., 1922. С. 140.
- ²¹ Подробнее см. статью «Вино» // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1 (там же литература вопроса).
- ²² См. в особенности: Иванов Вяч. И. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923.
- ²³ Бахтин М. М. Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 379. В тексте Вяч. Иванова принято написание «Мэнада».
- ²⁴ Mirsky S. Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs // Slavistische Beiträge. München, 1975. Bd. 85.
- ²⁵ Батюшков К. Н. Сочинения. М., 1955. С. 398.
- ²⁶ Парнок С. Стихотворения. Пг., 1916.
- ²⁷ См.: Алмаст. Опера в четырех актах по либретто С. Парнок. М., 1939; ср.: Худабашян К. Автор либретто оперы Алмаст Спендиарова София Парнок // Спендиаров А. Статьи и исследования. Ереван, 1972.
- ²⁸ Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 565; см. там же о возможности иного интонирования того же стихотворения.
- ²⁹ Мандельштам О. Путешествие в Армению // Литературная Армения. 1967. № 3. С. 98.
- ³⁰ Маяквин В. В. Китайские импровизации Паунда // Восток—Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С. 246—277.
- ³¹ Gadoffe G. Claudel et l'Univers chinois // Cahiers Paul Claudel. 8. Paris, 1968.
- ³² В. М. Алексеев В. М. Китайская литература // Литература Востока. Пг., 1920. Вып. 2; Блок А. Дневник 1920 г. // А. Блок. Собрание сочинений. М.; Л. Т. 7. С. 372.
- ³³ Aus dem Nachlass // Goethe J. W. West-östlicher Divan. Sämtliche Werke. München, 1977. Bd. 3. S. 402. (Пер. автора статьи).
- ³⁴ Капица П. Л. Глобальные проблемы и энергия // Эксперимент. Теория. Практика. М., 1981. С. 430.
- ³⁵ Там же. С. 431.
- ³⁶ Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1985. С. 424—470.
- ³⁷ См. конец второй статьи этого тома.

СЕМАНТИКА ВОЗМОЖНЫХ МИРОВ И ФИЛОЛОГИЯ

1. К истории вопроса. В современной лингвистике, как и в поэтике, характерное для предшествующего периода развития науки внимание к преимущественно синтаксическому подходу сменяется обращением прежде всего к семантике (ср. об этой тенденции не только в лингвистике, но и в других науках: Иванов 1980). За последнее время можно отметить несколько опытов нового подхода к лингвистической семантике. Из них заслуживают упоминания следующие, перечисляемые здесь в приблизительном хронологическом порядке, соответствующем времени их выдвижения в лингвистике. Раньше других было начато исследование (синхронное и диахронное) семантических универсалий, главным образом грамматических. Работы этого типа были давно уже начаты у нас школой Н. Я. Марра, в особенности И. И. Мещаниновым, и позднее продолжены А. А. Холодовичем в лингвистике, О. М. Фрейденберг в поэтике (Фрейденберг 1978). В последнее время это направление находит отчасти формализованное выражение в исследовании Р. Тома, применившего к изучению семантических универсалий естественного языка аппарат математической теории катастроф (Том 1975; Thom 1974; этот же аппарат используется им и для изложения выводов семантики сюжетных построений, о чем Р. Том делал доклад в декабре 1976 г. в Институте славяноведения и балканистики АН СССР). Другого рода круг исследований в широком смысле слова можно назвать сопоставлением универсалий, объединяющих не только естественные языки, но и разного рода логические языки. Хотя самые первые опыты этого рода восходят ко времени между двумя мировыми войнами (из исследований того времени, сохраняющих до сих пор значение, стоит выделить: Schachter 1935), первым фундаментальным исследованием, надолго определившим ход работ в этой области, остается книга Рейхенбаха (Reichenbach 1947). Именно это направление получило у нас особенно широкое развитие, отчасти в связи с прикладными задачами автоматического перевода с естественного (русского) языка на искусственный язык, построенный как исчисление предикатов первого порядка (Падучева 1974). По сути весьма близкий путь избрало и направление так называемой порождающей семантики, которое пришло на смену порождающей грамматике в ее раннем варианте. При всех различиях между этими направлениями они объединяются тем, что в них предполагается необходимым выделение некоторой глубинной структуры языка, которая может быть отнесена с записью на логическом (или каком-либо другом искусственном) языке. Правила перехода от поверхностной структуры к такой записи необходимы и

в той области лингвистических исследований, которые ориентируются в настоящее время на грамматику Монтегю.

Однако этот подход к лингвистической семантике не может считаться единственно возможным. Более того, последовательное применение идей математической теории сложности, созданной А. Н. Колмогоровым, к исследованию соотношения между естественными и искусственными языками (Манин 1981) заставляет думать, что, во всяком случае, направление такого перехода для широкого класса случаев оказывается односторонним. Возможно составление правил перехода от данного текста на естественном языке к некоторому представлению его смысла, напоминающему логическую запись, но построение правил перехода в обратную сторону значительно более проблематично в силу исключительной многозначности естественного языка. Разумеется, здесь, как и в других областях применения к языку математических, в частности вычислительных, методов, можно стремиться найти некоторый ограниченный круг текстов, для которых задача выполнима.

Существуют и другие трудности, выявленные, в частности, при попытке построения реалистической трансформационной грамматики, где в ряде случаев поверхностные структуры называются совпадающими с глубинными (Bresnan 1978), а также и в серии исследований, посвященных семантике вопросов и вопросительных конструкций. Занимаясь этим кругом модальных высказываний, Хинтикка и возглавляемая им школа финских логиков пришла к построению такой новой семантической концепции, в которой, во-первых, рассматриваются как начальные данные всегда именно конкретные языковые высказывания (а не их представление на логическом или каком-либо другом языке), во-вторых, логический аппарат, необходимый для описания семантики, оказывается существенно более сложным, чем это предполагалось необходимым не только в порождающей семантике, но и в грамматике Монтегю (Hintikka 1979). Что касается первой из этих особенностей концепции Хинтикки, она, по сути, отличается лишь яркой формулировкой того, что и делается в большинстве работ по порождающей семантике. Как бы ни формулировалась задача авторами, ее решение обычно идет по пути исследования конкретного языкового текста, для которого строится система логической записи. Сложность же этой записи вытекает уже из первых наблюдений создателей порождающих грамматик относительно богатства логических возможностей языка. Но большинство лингвистов, шедших по близким к ним путям, не занимались проблемой поиска такого нового аппарата, который в явном виде позволил бы обнаружить это богатство. Сведение языковых конструкций к исчислению предикатов первого порядка полезно как такая элементарная задача, которая позволяет выявить, что именно в грамматике тех или иных естественных языков близко к семантике исчисления предикатов (как это было вслед за Г. С. Цейтиным сделано в последние годы по отношению к категории прилагательных, морфологически совпадающих с глаголами, в языках типа юкагирского, где, как в определенном типе логических языков, и числительные всегда оформляются как предикаты). Но после решения этих элементарных задач возникают задачи неэлементарные. Их и пытается решить семантическая концепция Хинтикки.

2. Теоретико-игровая семантика и ее истоки. У семантической концепции Хинтикки есть два основных предшественника, о чем он сам подробно говорит в ряде своих работ. Первым и, по-видимому, основным должен считаться Л. Витгенштейн. Уже в первом сочинении Витгенштейна отчетливо сформулировано понимание им семантики языка, которое для того времени было слишком новым. Именно в этих разделах его «Трактата» (где он расходится с Расселом и другими логиками того времени) и заключается зачаток современных теоретико-игровых семантических построений. По Витгенштейну, «мысль в предложении выражается чувственно воспринимаемо... Мы употребляем чувственно воспринимаемые знаки (звуковые или письменные и т. д.) предложения как проекцию возможного положения вещей... Знак, посредством которого мы выражаем мысль, я называю пропозициональным знаком (Satzzeichen). И предложение есть пропозициональный знак в своем проективном отношении к миру... Предложению принадлежит все то, что принадлежит проекции, но не то, что проектируется. Следовательно — возможность того, что проектируется, но не оно само. Следовательно, в предложении еще не содержится его смысл, но, пожалуй, лишь возможность его выражения. (“Содержание предложения” означает содержание осмысленного предложения.) В предложении содержится форма его смысла, но не его содержание... Суть пропозиционального знака в том, что его элементы, слова, соединяются в нем определенным образом. Пропозициональный знак есть факт... Предложение не является смесью слов (так же как музыкальная тема не является смесью звуков). Предложение членораздельно произносится... Только факты могут выражать смысл; класс имен этого делать не может» (Витгенштейн 1958, 37; многоточиями заменены номера параграфов, для цитирования не имеющие значения). В этих (и других, им подобных) сжатых афоризмах «Трактата» была выражена целая теория языка Витгенштейна, на которой в существенной мере и основывается семантика Хинтикки и его школы.

Для Витгенштейна (как и для всех вышеперечисленных современных направлений семантики, ориентирующихся, подобно самому Витгенштейну и продолжающей его идеи школе Хинтикки, на сопоставление естественного языка с логическим) исходным принципом является допущение, согласно которому «мы не могли бы сказать о каком-либо “нелогичном” мире, как он выглядит... Изобразить в языке нечто “противоречащее логике” так же невозможно, как нельзя в геометрии посредством ее координат изобразить фигуру, противоречащую законам пространства, или дать координаты несуществующей точки» (Витгенштейн 1958, 36—37). На значимости этого постулата, равно действительного и для порождающей семантики, и для грамматики Монтегю, и теоретико-игровой семантики Хинтикки, следует остановиться особо. В самом деле, важный для Хинтикки принцип определения «семантики возможных миров» (который и был положен в основу заглавия предлагаемой статьи) должен быть понят верно. Хинтикка настаивает не только на том, что речь идет всегда о некотором множестве миров, которыми задается семантика языка. Не менее важно другое: число и характер этих миров жестко ограничены, что связано и с границами нашего языка. Сами возможности оказываются возможностями языковыми.

Одно из наиболее убедительных доказательств этому, представляющих интерес и для поэтики, может быть дано «от противного». Казалось бы, заумь Хлеб-

никова должна представлять собой выход за рамки языка. Но это не так. Там, где Хлебников строил свой новый язык (исключительно рационалистический по своим принципам, как легко убедиться при чтении его теоретических статей), а сам пользовался уже существующим языком (русским), его опыты происходили целиком лишь в областях, относящихся к возможностям этого языка. Это относится и к его поэзии, и к его драматургии.

Те пьесы, и в том числе пьесы Хлебникова (и его последователей, прежде всего абэриутов — Хармса и Введенского), которые относят к ранним образцам театра абсурда (или заумного театра), можно разделить на две отличающиеся между собой группы. В одном случае речь идет о максимуме количества информации, достигаемом благодаря новизне сообщаемого. Заумной такая пьеса может представляться только в том смысле, что при передаче такого большого объема информации (или при таком отличии использования языка в пьесе от обычного его употребления, как у Хлебникова), она воспринимается преимущественно как описываемая лишь вероятностными законами (или как хаотическая). Но при этом в центре композиции остается смысл, а не хаос бессмысленности (Иванов 1977, 104—105). Хлебников — поэт и драматург — «смысловик» (термин Мандельштама). Заумь ему нужна для обретения и передачи смысла.

Особенности театра абсурда Хлебникова можно показать на его пьесе «Госпожа Ленин» (1912 г.), о которой сам он писал в «Своих»: «В “Госпоже Ленин” хотел найти “бесконечно малые” художественного слова» (Хлебников 1929, 10).

Пьеса вся происходит в сознании героини. Действующие лица пьесы — голоса, сообщающие ей о происходящем — Голос Зрения, Голос Слуха, о прошлом — Голос Памяти, Голоса разных сторон ее сознания (Голос Рассудка, Голос Воображения, Голос Догадки, Голос Воли, Голос Радости, Голос Ужаса, Голос Сознания, см. также в статьях о Хлебникове во втором томе настоящего издания). Голоса воссоздают картину происходящего, для зрителей невидимую: «действие протекает перед голой стеной» (Хлебников 1929, 246). Трагедия сознания, отгородившегося от внешнего человеческого мира и не желающего говорить с другими людьми (как в «Персоне» Бергмана), передана только комбинацией этих голосов. Тема пьесы, формальное ее построение могли быть отнесены к европейской литературе того времени, когда осмыслялось экзистенциальное противопоставление «я» и «другого» (L'Autrui раннего Сартра). Но словесное построение опережает эти экзистенциалистские опыты. У Хлебникова, как в «Последней ленте Краппа» Беккета (и еще раньше — в монодрамах Евреинова), использован драматургический минимум реальных действующих лиц. В первом действии реально их двое — больная и врач Лоос, во втором действии — больная и переносящие ее в смиренной рубашке санитары. Но обо всех других людях мы узнаем только посредством Голосов чувств и сознания героини. Степень сжатости и точности передачи ее ощущений едва ли находит себе равных в драматургии XX в. Сопоставим эту пьесу с некоторыми из наблюдений в том же «Трактате» Витгенштейна: «Тот факт, что мир есть мой мир, проявляется в том, что границы языка (единственного языка, который понимаю я) означают границы моего мира... Мир и жизнь едины... Я есть мой мир (микрокосм)... Мыслящего, представляющего субъект, нет. Если я пишу книгу “Мир, как я его нахожу”, в ней должно быть также сообщено о моем теле и сказано, какие члены подчиняются моей воле и какие — нет и т. д. Это есть, соб-

ственно, метод изоляции субъекта или, скорее, показа, что в некотором важном смысле субъекта нет, т. е. о нем одном не может идти речь в этой книге. Субъект не принадлежит миру, но он есть граница мира» (Витгенштейн 1958, 81). Пьесу Хлебникова можно охарактеризовать именно как такую книгу, где внимание сосредоточено на этой границе. Героиня не желает говорить с другими людьми, что соотносимо с важнейшим заключительным постулатом книги Витгенштейна: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» (Витгенштейн 1958, 97). Из других авторов, современных Витгенштейну времени «Трактата» (издан в 1921 г.), можно было бы напомнить Пастернака, неоднократно возвращавшегося к теме «Эхо другой тишины» (стихотворение «Может статься так, может иначе...», датированное 1920 г.) и писавшего в книге «Сестра моя жизнь» (изданной в 1922 г.):

Тишина, ты — лучшее
Из всего, что слышал...

Может показаться несколько натянутым способ сопоставления писателей и мыслителей по времени написания или публикации их произведений. Но в том, что касается Витгенштейна и Хлебникова, их сосредоточенность на проблеме границ языка не вызывает сомнений (напоминаю в этой связи о пушкинском: «Все должно творить в этой России и в этом русском языке»). Хлебников не только постоянно думал о границах языка (что в жизни нередко оборачивалось молчанием, отчасти делающим упомянутую пьесу автобиографической). Он и экспериментировал в языке (русском и универсальном — «заумном», основанном на общечеловеческом звуковом символизме)¹.

Понимание Витгенштейна у Хинтикки характеризуется тем, что можно было бы назвать «логико-семантическим прочтением» его раннего «Трактата». Характеризуя Витгенштейна, Хинтикка постоянно имеет в виду ранние записи и поздние работы Витгенштейна, содержащие основные идеи теоретико-игровой семантики. Вместе с тем Хинтикка впервые отчетливо показал, что многие положения логической семантики Карнапа (Карнап 1959) и Тарского по существу уже содержались в «Трактате» Витгенштейна (Hintikka 1979, 2—26). Но особый интерес представляет не столько это новое прочтение «Трактата», сколько конкретизация мысли Витгенштейна о языковых играх.

Здесь надо сказать о втором из движений математической мысли XX в., вдохновивших Хинтикку на построение теоретико-игровой семантики. Это — математическая теория игр фон Неймана (Нейман, Моргенштерн 1970).

Неверно было бы сказать, что Хинтикка применил в семантике аппарат теории игр. Влияние на него идей этой теории касается преимущественно некоторых основных понятий, к которым относятся игра, стратегия игроков, переход от одного шага в игре к следующему. В этом смысле оправданным представляется сравнение с тем, как некоторые из идей теории игр были использованы в рамках новой концепции теории игр автоматов М. Л. Цетлиным (Цетлин 1969). Но в ряде случаев, изучаемых Хинтиккой, языковые игры, правила которых определяют соотношение между языком и миром, укладываются в рамки математической теории игр в строгом смысле слова.

Основная идея языковых игр в концепции Хинтикки состоит в том, что каждая игра ставит своей целью доказать истинность предложения *S*. Противником

«меня» (игрока, стремящегося обосновать истинность предложения) является «Природа», которая хочет меня победить. «Я» выигрываю, если игра кончается истинным атомарным предложением. Природа выигрывает, если атомарное предложение оказывается ложным. С точки зрения математической теории игр семантические игры — это игры с полной информацией (Hintikka 1979b, 59), т. е. каждый игрок знает то, что случилось на предыдущих этапах игры и никогда этого не забывает. Предложение S является истинным только в том случае, если у «меня» есть стратегия, приводящая к выигрышу в игре $G(S)$. При этом стратегия понимается в точном смысле, в каком о стратегии говорят в математической теории игр (Hintikka 1979a, 36). «Природу» можно понимать как вид картезианского «злого гения» (*malin génie*), который старается показать, что предложение является ложным.

Основным отличием теоретико-игровой семантики от логической семантики школы Тарского-Карнапа является то, что каждое предложение S оценивается с точки зрения его истинности — ложности в ходе игры $G(S)$ так, что используются последовательные шаги его оценки и принимаются во внимание операторы, которые позволяют учесть ранее достигнутое (Saarinen 1979, 240; ср. Иванов 1978, 145). Поэтому именно теоретико-игровая семантика позволяет дать описание таким категориями естественного языка, как артикли, указательные местоимения, относительные предложения (и другие грамматические явления, связанные с категорией определенности — неопределенности), которые обычно имеют в виду семантический контекст более широкий, чем рамки одного данного предложения. Иначе говоря, теоретико-игровая семантика оказывается логическим направлением, наиболее близким к опытам понимания семантики в лингвистике текста, которая также стремится не ограничиться пределами одного предложения.

3. Понятие возможных миров и его использование в теоретико-игровой и лингвистической семантике. Как и в других областях семантики (ср. о роли Лейбница Wierzbicka 1980), непосредственным предшественником идеи семантики возможных миров оказывается Лейбниц (Hintikka 1979a, 36). Основной мыслью современной семантики возможных миров является следующая. Если мы рассматриваем некоторого индивида — личность a в возможном мире W , он не примет любого другого возможного мира в качестве альтернативы миру W . Только некоторые из возможных миров рассматриваются им в качестве таких альтернатив. В терминологии Хинтикки это — эпистемологические альтернативы миру W . Множество всех таких альтернатив однозначным образом определяет, что a знает в мире W . Поэтому говорить о знании a в W значит говорить о множестве эпистемологических альтернатив, имеющихся у a по отношению к W .

Вернемся теперь к основной ситуации теоретико-игровой семантики: к игре «меня» с «Природой». Игра начинается с мира W , по отношению к которому мы хотим определить истинные значения S . На каждом шаге игры рассматривается предложение в его отношении к возможному миру W' (Hintikka 1979d, 329).

Одной из центральных проблем теоретико-игрового подхода к семантике возможных миров является присвоение имени a одному и тому же индивиду в каждом из возможных миров, которые рассматриваются в качестве альтернатив W (Hintikka 1977, 5). Это дает возможность осуществлять перекрестное отождеств-

ление каждого случая, когда мы встречаем *a* в одном из возможных миров. В том же смысле, используя терминологию современной физики, логики говорят о «мировой линии», которая соединяет все эти случаи. В естественном языке одним из способов обозначения такой «мировой линии», или перекрестного отождествления случаев нахождения одного и того же индивида *a* в возможных мирах $W^1, W^2, W^3, \dots, W^n$, является анафорическое местоимение (Saarinen 1979a, 288) и некоторые из других уже упомянутых грамматических средств, в широком смысле связанных с определенностью — неопределенностью.

Из опытов построения общей семантической модели для естественного языка, учитывающей некоторые из достижений семантики возможных миров, следует особенно отметить большую серию работ А. Вежбицкой, недавно завершенных итоговым трудом. В отличие от представителей порождающей семантики А. Вежбицкая не пользуется условной символической передачей тех значений, через которые описывается значение каждого из слов, словосочетаний или предложений естественного языка. Она пользуется набором из нескольких основных слов (немногим более десятка) естественного языка, к которым в случае необходимости присоединяются и другие слова; в этом Вежбицкая также следует Лейбницу, который пользовался сходными толкованиями на латинском языке.

Тринадцать основных семантических понятий, введенных А. Вежбицкой, включают основные шифтеры (в смысле Якобсона — см. Якобсон 1972), связанные со структурой акта речевого общения: *я, вы, этот* (как показал Рассел, все остальные шифтеры или, в его терминологии, «эгоцентрические слова», могут быть определены через слово *этот* — Рассел 1957, 119—124, Russel 1973, 105—106), классификационные местоимения (*некто, нечто*), соответствующие показателям одушевленного и неодушевленного субъекта/объекта в естественных языках с именной классификацией типа западнокавказских, глаголы хотения и нехотения ('желать' и 'не желать'), говорения, мышления и воображения ('говорить', 'думать', 'вообразить'), понятия включения ('быть частью чего-либо') и становления ('превращаться') и, наконец, понятие мира. В последней обобщающей книге Вежбицкой это понятие оказывается особенно необходимым при описании временных понятий. Вежбицкая исходит из мысли Пирса, открывшего, что вневременные предложения общего характера описывают структуру мира (Peirce 1932, 207, 218). Предложение типа *Единорогов не существует* понимается как 'Ни одна часть мира не представляет собой единорога'; *Все собаки верны* — как 'Ни одна часть мира не представляет собой неверную собаку'. Сведение семантики подобных высказываний к модальным утверждениям было предложено еще Расселом. По его словам, «сказать, что единороги существуют — это попросту значит сказать, что утверждение 'х является единорогом' возможно» (Russel, 233). Но именно с Пирсом связано представление о том, что общие предложения относятся к миру, тогда как любое предложение относится к какому-либо явлению, на которое оно указывает. Основной частью общего предложения является указание на то, что имеется в виду любой объект в мире.

Вежбицкая для объяснения некоторых особенно трудных семантических проблем допускает и указание на объекты, не составляющие часть мира (Wierzbicka 1980, 187).

От вневременных предложений типа *Все собаки верны* отличаются предложения, в которых имеются в виду разные временные состояния, например, *Собаки всегда верны*. Такое предложение имеет в виду не один мир вне времени, а некоторую совокупность миров, ни в одном из которых не найдется неверной собаки — или, при несколько иной интерпретации, такой собаки, которая оказалась бы неверной (Wierzbicka 1980, 188). При том способе семантического толкования, который принят Вежбицкой, предложение *Собаки всегда верны* понимается следующим образом: 'Я думаю о мире в целом; я говорю: нельзя сказать, думая о каком-либо мире: часть мира — это неверная собака'. Мир в целом понимается как совокупность возможных миров (эпистемологических альтернатив, по Хинтикке).

Пирсу принадлежит и соотнесение частных утверждений с миром, о котором говорится сейчас: «Частное суждение утверждает, что, при наличных средствах, в данном мире найдется предмет, к которому можно применить терм, обозначающий в частном суждении субъект, и по отношению к которому дальнейшее исследование покажет, что образ, вызываемый предикатом частного суждения, также применим» (Peirce 1932, 218). Для того чтобы использовать эти идеи по отношению к частным предложениям, относящимся к индивидуальным предметам, Вежбицкая вводит определение шифтера *теперь*, существенным образом вытекающее из его соотношения со структурой акта речевого общения: «Мир, частью которого являюсь я, говорящий это» (напоминаем, что по Расселу значение каждого «эгоцентрического слова» может быть определено через *это*).

Рассмотрим два предложения, относящихся к «теперешнему миру» *Жора (сейчас) спит* и *Жора — уроженец Новосибирска*. Первое из них, по Вежбицкой, толкуется следующим образом: 'О мире, частью которого — это я, говорящий это, можно думать как о мире, частью которого является спящий Жора'. Второе из них толкуется так: 'О Жоре, который уроженец Новосибирска, можно думать как о части мира, частью которого являюсь я, говорящий это'. Иначе говоря, «теперешний мир» участвует лишь в семантических предпосылках второго предложения (Wierzbicka 1980, 190).

В предложении *Весной Тамаз всегда играет в теннис* содержатся одновременно два временных указания. Одно из них — *всегда* — относится к совокупности всех возможных миров («эпистемологических альтернатив», по Хинтикке), внутри которых можно произвести перекрестное отождествление (провести «мировую линию»), другое — *весной* — имеет отношение к «теперешнему миру», если предложение произнесено весной и относится к одному из тех конкретных случаев, когда упоминаемый персонаж играет в теннис.

Различие между возможными мирами существенно для описания грамматических временных различий. В предложении *Тогда Володя был толстяком* слово *тогда* — шифтер, относящийся к некоторому миру, который имел место до мира, частью которого являюсь я, говорящий это. Между двумя этими мирами существует отношение непрерывной преемственности, в семантической концепции Вежбицкой описываемое как «становление» одного мира из другого. В теоретико-игровой семантике эта же непрерывная преемственность была описана несколько иначе — посредством изучения «мировых линий», соединяющих индивиды, о которых говорится в предложении и которые произносят предложение.

В этом отношении теоретико-игровая семантика лучше проясняет второй тип предложений с формой прошедшего времени, для которых в концепции Вежбицкой нужно использовать понятие «становления» в прошлом (отсутствующее в предложении *Володя был толстяком*, где прошлое само по себе рассматривается как статический мир). В предложении *Жора переехал в Новосибирск*, согласно Вежбицкой, мир, частью которого был Жора, не живший в Новосибирске, становится миром — частью которого был Жора, начавший жить в этом городе. В теоретико-игровой семантике это отношение между двумя мирами в прошлом описывается посредством двух мировых линий, позволяющих произвести два перекрестных отождествления: лица (Жоры) и города (Новосибирска). Относительным упрощением при этом является единичность (однократность) самого переезда и наличие собственного имени и у города, и у лица.

Значительно сложнее семантика стихотворения Мандельштама «Ленинград». Первая его строфа

Я вернулся в мой город, знакомый до слез;
До прожилок, до детских припухлых желез

содержит указания на те же две мировые линии, связывающие «я» пишущего (Мандельштама в декабре 1930 г.) и того человека, у которого в детстве болели и опухали железки, город, в который вернулся пишущий, и город, где он жил раньше. Но в стихотворении в целом (как это вообще характерно для современной литературы) непрерывность этих мировых линий осложнена именно в их языковом выражении. Хотя стихотворение называется «Ленинград», в нем в начале четвертой и пятой строф содержится обращение к этому же городу «Петербург!» (напомним из поэзии тех же лет знаменитое «Петербург! Петроград! Ленинград!», где именно переименования служат способом языковой передачи единства мировой линии — тождества города самому себе). Особенно показательна пятая строфа

Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

В ней, кроме названия города, не облегчающего, а усложняющего отождествление, содержится еще одна семантическая сложность. У пишущего сохранились адреса, соотносённые с Петербургом — с тем городом, где он когда-то жил и куда он вернулся. Но по этим адресам он найдет «мертвецов голоса». Иначе говоря, только адреса и сохраняют мировые линии. Перекрестное отождествление с живыми невозможно.

Грамматически одной из наиболее интересных проблем, возникающих в лингвистической семантике при изучении возможных миров, представляется новый подход не только к категории времени, но и к категории вида. Предложение *Володя смотрит на картину* предполагает не единичный акт (один-единственный мир, в котором Володя один раз взглянул на картину), а целое множество миров (Wierzbicka 1980, 195—198); эта же проблема встает и при изучении английских «длительных» форм, в которых, вслед за А. И. Смирницким, можно видеть соответствие русского несовершенного вида. Аналогичный подход предложен и по отношению к перфекту (и соответственно к некоторым сходным с ним семанти-

ческим формам совершенного вида). Основной проблемой всякий раз оказывается установление отношений между разными возможными мирами — эпистемологическими альтернативами Хинтикки.

4. Семантика вопросов и модальных высказываний в свете понятия возможных миров. Уже в первых работах по трансформационной грамматике обращалось особое внимание на семантическую сложность тех трансформаций, которые объясняют построение вопросительных предложений. В последующих исследованиях структуры и функций вопросительных предложений не только в языках разных типов (английском, японском, польском и других славянских), но и на разных этапах языкового развития прослежена история функционирования вопросительных предложений у детей разного возраста в онтогенезе, что использовано и в общей типологии семантики вопросов (Oleksy 1979 — там же библиография собственно лингвистических исследований). Большинство этих работ, однако, шло в русле порождающей грамматики и порождающей семантики. Хинтикка был первым, кто показал, что именно на примере семантики вопросительных предложений отчетливо выявляются некоторые принципиальные ограничения подхода, впервые предложенного в теории трансформационных грамматик и по существу прямо продолженного порождающей семантикой, несмотря на кажущиеся существенными разногласия между двумя этими этапами одного направления, которое можно назвать «порождающим» в широком смысле. Хинтикка, выбравший в качестве предмета своего теоретико-игрового исследования семантику только одного типа английских вопросительных предложений (хотя и предполагающий с известным основанием, что другие типы вопросов можно изучить сходным образом), кладет в основу своих рассуждений понятие множества эпистемологических альтернатив. При этом различаются два таких множества: множество эпистемологических альтернатив говорящего и, скорее всего, отличное от него множество альтернатив его собеседника (Hintikka, Questions, 52). Основной задачей говорящего является отождествление некоторого индивида, относительно которого задается вопрос, в одном из возможных миров. Под мирами понимаются все возможные ситуации, совместимые со всем тем, что известно в данный момент. Взаимное перекрестное отождествление (проведение мировых линий в той терминологии, которая была введена выше) осуществляется благодаря пространственно-временной непрерывности (Hintikka, Questions, 55), как и в тех относительно более простых случаях, где имелись в виду утвердительные предложения. В терминах современной логики можно сказать, что значениями связанных переменных должны быть индивиды, тождественные во всех рассматриваемых различных возможных мирах.

Применение основных идей теоретико-игровой семантики к множественным вопросам типа *Где и что купила Маруся?* позволяет понять процедуру последовательного выбора альтернатив, который аналогичен тому, как проходит шаг за шагом игра между «мною» и «Природой» в основной ситуации теоретико-игровой семантики (Hintikka, Questions, 123). Во всех основательных математических руководствах по логике подчеркивается, что главным является ограниченное число исходных данных при жесткости правил промежуточного вывода. «Чем длиннее дедуктивное рассуждение, тем жестче требования к эксплицитно-

сти и нормализованности его элементарных компонент. В конечном счете количество исходных данных в формальной математике так мало, что несоблюдение правил гигиены в длинных выводах ведет к распаду системы, если ее не корректировать извне» (Манин 1981, 54). На этом основаны и некоторые из критических суждений, относящиеся к части построений в области модальной логики. Следует, однако, заметить, что именно одному из наиболее выдающихся ее представителей — С. Крипке — принадлежит исключительно глубокая идея, относящаяся к тем словам языка, которые обозначают предмет, входящий в определенный класс (Kripke 1972). Слово *кошка* обозначает предмет, входящий в класс кошек, и в этом смысле сопоставимо с собственным именем: *Иван* — это тот человек, которого я называю Иваном. Следует вместе с тем иметь в виду, что под классом при этом подразумевается обычно «размытое множество» (fuzzy set) — понятие, оказавшееся весьма существенным для лингвистической семантики (Drayfuss et al. 1975). Границы каждого из таких размытых множеств не вполне совпадают у разных говорящих, что достаточно легко проиллюстрировать не только словами обычного языка, например, расспрашивая городских жителей о названиях полевых цветов, лесных трав, деревьев и певчих птиц, но и некоторыми из подобных слов научного языка, сопоставляя их употребление лингвистами (в качестве простейшего примера сошлемся хотя бы на употребление термина «фонема» в «идиолектах» разных фонологических школ, представители которых используют русский язык в метаязыковом употреблении).

Логическая семантика занималась преимущественно слабой семантикой, т. е. семантикой тех именно слов, которые вслед за Лейбницем и многими другими, шедшими позднее по сходному пути, могут быть истолкованы путем их перевода сочетаниями элементарных семантических единиц (слов того же или другого естественного языка или же некоторых условных символов искусственного языка, по определенным правилам с ними соотносящихся). По этому же пути на протяжении последнего времени шло и большинство направлений лингвистической семантики за исключением тех, которые начали пополнять толкования обозначений предметов, входящих в размытые множества, энциклопедическими данными об этих множествах. Одна из существенных трудностей, возникающих при этом, заключается в чрезвычайно больших различиях между числом сведений в «тезаурусах» каждого из говорящих (т. е. в наборах сведений, относящихся к размытым множествам). Эти различия и определяют разницу в степени размытости границ того или иного множества. В семантической концепции Вежбицкой выход из положения заключается в том, что именно по отношению к этим словам используются глаголы *думать*, *вообразать*. На этом пути открываются широкие перспективы исследования семантики поэтического языка, в котором границы размытых множеств могут становиться еще менее четкими и соответственно число эпистемологических альтернатив (и возможных миров с мировыми линиями, языковое выражение которых затруднено, как в рассмотренном выше примере) заметно возрастает.

Возможности исследования семантики поэтического языка поэтому становятся значительно более определенными, чем при первых опытах применения к нему традиционной и современной лингвистической семантики. Проблема вопросов, которая справедливо привлекла к себе внимание лингвистики последних де-

сятелетий, остается в определенном смысле центральной и для лингвистики, и для лингвистической поэтики. Напомним, что в «школьной» традиционной грамматике ряд основных грамматических понятий проясняется с помощью вопросов, к ним относящихся (*Что делает предмет?* и т. п.). В поэтическом языке, особенно в XX в., ключевая тема стихотворения либо задается поэтом в виде вопроса (*Что нужно кусту от меня?*), либо формулируется в виде ответа на вопрос (цикл стихов, включающий «определение поэзии», в сборнике «Сестра моя жизнь»). Попытки более углубленного понимания вопросов и других связанных с ними конструкций в теоретико-игровой семантике могут поэтому оказаться полезными в равной мере как для лингвистической семантики, так и для семантики поэтического языка.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья была написана в 1981 г. по просьбе В. П. Григорьева для издававшегося им сборника и впервые опубликована в кн.: Проблемы структурной лингвистики 1980. М.: Наука, 1982. С. 5—19. В ней сделана попытка осмыслить перспективы, открываемые новыми направлениями в изучении семантики, применительно к значению единиц стихотворного языка и шире — языка поэтического и языка литературы. Дальнейшее развитие порождающей семантики привело к обнаружению трудностей, показывающих необходимость более четкой постановки ряда ключевых вопросов, чем это делалось на предыдущих этапах, когда возможности чисто логического описания или описания, ориентированного на сциентистские модели, сильно преувеличивались. В этом смысле семантика языка писателей может представить особый интерес и для анализа языка всего общества. В частности, в одной из последующих книг А. Вежибицкой, посвященной этносемантике, особенности употребления некоторых ключевых слов у таких русских писателей, как Солженицын и Лев Толстой, используются для характеристики взгляда на мир, предполагаемого для носителей русского языка в целом. В связи с этим возникает необходимость точной формулировки отличий языка отдельного автора от того общего языка, которым он пользуется. Вместе с тем среди выдвинутых в последнее время и бурно обсуждающихся физических и космогонических теорий особый интерес привлекают те, которые предполагают множество вселенных. На этом пути можно ожидать новых возможностей сближения естественных наук с гуманитарными или, по выражению Л. Д. Ландау, — с науками «сверхъестественными».

Примечания

¹ Детально этот вопрос разобран в специальном разделе книги Jakobson, Waugh 1979, 176 и след., где поставленные эпиграфом слова Малларме «*que tels sons signifient cesi*» («что подобные звуки означают именно это») сразу вводит в ту атмосферу напряженного искания связей между звуками и значениями, которая характерна для целой эпохи развития европейской поэзии и науки о поэзии и ее языке.

Литература

- Витгенштейн 1958 — *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / Пер. с нем. М.: Изд-во иностр. лит., 1958.
- Иванов 1977 — *Иванов В. В.* Современная наука и театр // Театр. 1977. № 8.
- Иванов 1978 — *Иванов В. В.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем. М.: Советское радио, 1978 (см. также: Нечет и чет...; первый том настоящего издания).
- Иванов 1980 — *Иванов В. В.* Наука как предмет семиотики // Вестник АН СССР. 1980. № 4.
- Карнап 1959 — *Карнап Р.* Значение и необходимость / Пер. Н. Н. Воробьева. М.: Изд-во иностр. лит., 1959.
- Манин 1979 — *Манин Ю. И.* Доказуемое и недоказуемое. М.: Советское радио, 1979.
- Манин 1981 — *Манин Ю. И.* Вычислимое и невычислимое. М.: Советское радио, 1981.
- Нейман, Моргенштерн 1970 — *Нейман Дж. фон, Моргенштерн О.* Теория игр и экономическое поведение / Пер. с англ. М.: Наука, 1970.
- Падучева 1974 — *Падучева Е. В.* Семантика синтаксиса. М.: Наука, 1974.
- Рассел 1957 — *Рассел Б.* Человеческое познание: Его сферы и границы / Пер. с англ. М.: Изд-во иностр. лит., 1957.
- Том 1975 — *Том Р.* Топология и лингвистика / Пер. с фр. с предисл. Ю. И. Манина // Успехи математических наук. 1975. Т. 30. Вып. 1.
- Фрейденберг 1978 — *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1978.
- Хлебников 1929 — *Хлебников В.* Собрание сочинений. Л.: Изд-во писателей, 1929. Т. 2.
- Цетлин 1969 — *Цетлин М. Л.* Исследования по теории автоматов и моделированию биологических систем. М.: Наука, 1969.
- Якобсон 1972 — *Якобсон Р.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы топологического анализа языков различных типов. М.: Наука, 1972.
- Bresnan 1978 — *Bresnan J.* A Realistic Transformational Grammar // Linguistic Theory and Psychological Reality. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1978.
- Drayfuss et al. 1975 — *Drayfuss G. R., Kochen M., Robinson J., Badre A.* On the Psycholinguistic Reality of the Fuzzy Sets // Papers from the Parasession on Functionalism. April 17, 1975 / Ed. by R. E. Grossmann, L. J. San, T. Y. Vance. Chicago: Chicago linguistic society, 1975.
- Hintikka 1979 — *Hintikka J.* Language Games // Game-Theoretical Semantics / Ed. E. Saarinen. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1979. (Synthese Language Library. Texts and Studies in Linguistics and Philosophy. Vol. 5, в ссылках сокращено: Semantics). P. 2—26.
- Hintikka 1979a — *Hintikka J.* Quantifiers in Logic and Quantifiers in Natural Languages // Semantics. P. 36.
- Hintikka 1979b — *Hintikka J.* Quantifiers vs. Quantification Theory // Semantics. P. 59.
- Hintikka 1979c — *Hintikka J.* Impossible Possible Worlds Vindicated // Semantics. P. 366.
- Hintikka 1979d — *Hintikka J.* The Ross Paradox as Evidence for the Reality of Semantic Games // Semantics. P. 329.
- Hintikka, Questions — *Hintikka J.* The Semantics of Questions and the Questions of Semantics: Acta philosophica fennice. Vol. 28, № 4. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1976.
- Hintikka, Carlson — *Hintikka J., Carlson L.* Pronouns of Laziness in Game-Theoretical Semantics // Theoretical Linguistics. 1977. Vol. 4.
- Jakobson, Waugh 1979 — *Jakobson R., Waugh L.* The Sound Shape of Language. Bloomington; London: Indiana University Press, 1979.
- Kripke 1972 — *Kripke S.* Naming and Necessity // Semantics of Natural Language / Ed. by D. Davidson, G. Harman. Dordrecht: Reidel, 1972.

- Oleksy 1979 — *Oleksy W.* Questions in English and Polish. Semantics and Pragmatics (Current Inquiry into Language and Linguistics. Slavic Linguistics; 8). Edmonton (Alberta, Canada): Linguistic Research, 1979.
- Peirce 1932 — *Peirce Ch.* Speculative Grammar // *Peirce Ch. S.* Collected papers. V. 11. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1932.
- Reichenbach 1947 — *Reichenbach H.* Elements of Symbolic Logic. New York: The Macmillan Company, 1947.
- Russel 1973 — *Russel B.* An Inquiry into Meaning and Truth. London: Penguin Books, 1973.
- Russel — *Russel B.* The Philosophy of Logical Atomism // Logic and Knowledge. London: George Allan & Unwin.
- Saarinen 1979 — *Saarinen E.* Backwards-Looking Operators in Tense Logic and in Natural Language // Semantics. P. 240.
- Saarinen 1979a — *Saarinen E.* Intentional Identity Interpreted: A Case Study of the Relations among Quantifiers, Pronouns, and Propositional Attitudes // Semantics. P. 288.
- Schachter 1935 — *Schachter J. Dr.* Prolegomena zu einer kritischen Grammatik // Schriften zur Wissenschaftlichen Weltauffassung / Hrsg. von P. Frank, M. Schlick. Wien: J. Springer, 1935.
- Thom 1974 — *Thom R.* Modèles mathématiques de la morphogenèse. Paris: Union générale d'éditions, 1974.
- Wierzbicka 1980 — *Wierzbicka A.* Lingua Mentalis. The Semantic of Natural Language. Sydney: Academic Press, 1980.

II

ЛИТЕРАТУРЫ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

(краткий конспект лекций)

Литературный институт, 1988 г.

1. Литература Древнего Египта

Самые ранние памятники древнеегипетской литературы имеют ярко выраженную ориентацию на мысль о потустороннем мире и на понимание бога. Наивысшим достижением в сфере постижения божественного слова является датированный обычно серединой III тыс. до н. э. (если не существенно раньше) мемфисский папирус, содержащий развитое богословское учение, которое говорит о происхождении всего сущего из единого начала и отчасти сопоставимо с той традицией, которая позднее преломится в Евангелии от Иоанна. Древнейшим протестом против смерти назвал Б. Тураев заупокойные тексты пирамид, обладающие изощренной синтаксической и звуковой структурой. Некоторые из типов звуковой и словесной организации текста в этих надписях напоминают принципы древнесемитской поэзии, восходящей к тем же «общесемито-хамитским» (афроазиатским в более новой терминологии) истокам. Сходен принцип параллелизма, парного построения и утроения посредством новых и новых повторов. По своему содержанию тексты пирамид указывают, во-первых, на очень раннее развитие идеи вечного и безграничного в духовной жизни Египта, во-вторых, на преобразование в рамках дуального египетского мировоззрения, делящего все сущее на пары полярных символов (жизнь — смерть, левый — правый, север — юг и т. д.), идеи и символа двойника-близнеца, существенного в большинстве африканских религий. Поэтому исследование символики близнечного культа, как и некоторых других символов, общих у египетской культуры с африканскими (например, символа мирового яйца, через Египет проникшего и в древнегреческие орфические тексты), важно для выявления доли африканского вклада в египетское наследие.

Явное более позднее воздействие Передней Азии сказывается в египетских гимнах Солнцу середины II тыс. до н. э., обнаруживающих ряд символов (таких как колесница Солнца), общих с древнепереднеазиатскими гимнами Солнцу этого же времени. Мемфисским периодом датируется появление в Египте любовной

лирики, многие черты которой типологически близки к значительно более поздним образцам (японским, греческим, арабским, провансальским) и свидетельствуют о высоком развитии индивидуальности. Последний вывод подтверждается и особым египетским жанром автобиографий-жизнеописаний, часто содержащих и зародыши авантюрной и фантастической повести с особым хронотопом (по Бахтину). Фантастический элемент особенно силен в египетской сказке, по современной терминологии относящейся в основном не к фольклорной, а к фантастической литературе. Некоторые египетские произведения, описывавшиеся раньше как сказочные, теперь могут быть поняты как плод поздней литературной переработки исторических событий. Поздние литературные формы древней традиции представлены и в таком египетском жанре, как басня.

2. Литература Древней Месопотамии

Письмо в Месопотамии возникло в IV тыс. до н. э. как учетно-бухгалтерское и использовалось преимущественно в документах хозяйственной отчетности; лишь около середины III тыс. до н. э. клинопись в Месопотамии и во всей сфере ее культурного влияния на Ближнем Востоке начинают использовать и для записи мифологических, ритуальных и литературных текстов. В отличие от Египта, где литература с самого начала предстает именно в виде письменной традиции, в Месопотамии клинопись служит часто для записи эпических песен на шумерском языке (сакральном языке, «латыни» классической Месопотамии), в частности о герое Гильгамеше, сохраняющих явные черты фольклорного происхождения. В песне о Гильгамеше и в шумерской эпической поэме о священной птице Анзуд (сакральном Орле) сохранились отзвуки древнейшего евразийского мифа о разорителе орлиных гнезд, реконструируемого по его следам в западносибирских и американских индейских традициях (предполагается, что этот миф проник из Евразии в Америку вместе с первыми волнами ранних переселенцев). Поэтому шумерская литература в ее ранних и наиболее архаичных образцах существенна как для восстановления ранних форм общеевразийского фольклора, так и для выяснения путей его преобразования в письменной традиции.

К более позднему времени, когда шумерский язык стал мертвым, но на нем продолжали писать в специальных школах (академиях) месопотамские писцы, говорившие уже на аккадском (семитском) языке, вытеснившем шумерский, относятся многочисленные книжные сочинения на шумерском языке, сочинявшиеся (главным образом во II тыс. до н. э.) писцами в учебных целях. Из этих сочинений многие принадлежат к жанру дебатов (диспутов), представляющих собой спор двух персонафицированных предметов и явлений (Зимы и Лета, Ячменя и Овцы, Серебра и Бронзы), каждое из которых отстаивает свои достоинства в длинных речах (сочинения этого жанра имеют объем от двухсот до четырехсот строк клинописного шумерского текста). Этот жанр находит широкие параллели в восточных (еврейской, арабской, среднеперсидской) и западных, начиная с классических и далее в средневековой Европе, литературных традициях; также и в русской литературе («Спор» Лермонтова). Можно думать, что история этого жанра в пределах Западной Евразии едина (см. подробнее во второй статье настоящего тома).

Отчасти к более поздним жанрам принадлежат и (в конечном счете основанные на архаичных прообразах) многочисленные шумерские литературные мифологические повествования, излагающие мотивы, позднее получившие отклик в греческой литературе (дары богини Инанны, частично находящей соответствие в греческой Пандоре). К письменной шумерской традиции относится и жанр гимнов.

Аккадская литература III—I тыс. до н. э. возникает в значительной степени как переводы, пересказы и переложения шумерских сочинений, получающих (как эпос о Гильгамеше) новое философское звучание. Часть мифологических аккадских поэм, таких как эпос «Энума Элиш» («Когда сверху»), отличается сочетанием достаточно архаичных черт (описание возникновения Земли и Неба из частей тела чудовища Тиамат) с явным воздействием зарождающейся в Вавилоне и Ассирии рациональной научной мысли. Позднейшие произведения аккадской литературы включают жалобы человека — «невинного страдальца» на судьбу (жанр, существовавший уже в шумерской литературе и исторически предшествующий ветхозаветной Книге Иова), поэму о сошествии богини Иштар в преисподнюю, мотивы которой связаны, с одной стороны, с ассирийской поэмой о Нергале и Эрешкигал и с греческим мифом об Орфее и Эвридике, вызвавшем многочисленные отклики в европейской литературе вплоть до XX в. у Рильке, Кокто и др., с другой стороны — с апокрифом о хождении Богородицы в ад, существенным и для позднейшей русской традиции (архаический миф о мировом потопе нашел отражение в поэме об Атрахасисе, строящем ковчег подобно ветхозаветному Нюю). Реальные исторические события в мифологизированной форме отражены в эпосе об Эрре, где говорится о бедствиях, постигших Месопотамию во II тыс. до н. э. На известном фольклорном сюжете основана сказка о проделках «ниппурского бедняка» — хитреца, обманувшего градоправителя. Фольклорные мотивы заметны и в многочисленных вавилонских заклинаниях. Перед крушением Вавилона художественная литература в большой мере вытесняется гадательной, где преобладают эсхатологические мотивы.

3. Литература Древней Малой Азии

Самые ранние тексты малоазиатских литератур были сложены на языках северокавказской семьи — хаттском (хатти, или «прохеттском»), близком к современному западнокавказским (абхазско-адыгским) языкам, и хурритском, родственном урартскому и нахско-дагестанским (восточнокавказским) языкам. Хаттские тексты дошли до нас в более поздней записи II тыс. до н. э., когда хаттский язык, вытесненный индоевропейским хеттским, уже был мертвым. Это преимущественно обрядовые песнопения, среди которых следует отметить тексты, где (как и в некоторых египетских, позднейших греческих и древнеисландских) вводится различие между языком богов и языком людей. Мифологический хаттский рассказ о Луне, упавшей с неба, может быть, как и некоторые части хаттских ритуалов, возведен к общесеверокавказской мифологической традиции (см. выше в статье о динамическом исследовании эволюции языка).

К III тыс. до н. э. восходит и ядро хурритских мифов, относящихся к богу Курмарби и его борьбе с богом Грозы, являвшимся представителем следующего (из трех основных) поколения богов, которые сменяли друг друга на небесах (подробнее см. в статьях о хурритской и хеттской литературе). Эпос дошел до нас в позднейших хурритских версиях и переводах на хеттский язык конца II тыс. до н. э. Хурритская поэзия оказала влияние на позднейший греческий эпос.

Для восстановления общекавказского древнего охотничьего эпоса значительный интерес представляет хурритская мифологическая поэма об охотнике Кешши (сохранилась значительная часть хурритского текста с сокращенным хеттским переводом).

Древнейший слой хеттской литературы составляют тексты города Несы (Каниша), относящиеся еще к III тыс. до н. э., но дошедшие до нас в составе более позднего архива Хаттусаса (Богазкёя, или Богаз-кале, под Анкарой) II тыс. до н. э. К текстам Несы, по имени которой и сам язык назван несийским (хеттским), относятся песни, стихотворения, форма которых отражает древнюю индоевропейскую поэтическую традицию и поэтому весьма важна для сравнительно-исторической поэтики (см. об этом ниже в статьях третьего раздела этого тома). К ранним произведениям хеттской прозы относятся некоторые нравоучительные рассказы о преступлениях и проступках придворных. Текст о детях царицы Каниша восходит к общеевропейскому близнечному мифу (см. выше в статье о реконструкции литературы).

Многие тексты архива Хаттусаса представляют собой переводы и пересказы шумерских, аккадских, хаттских и хурритских образцов. Иногда на основе шумерских текстов, в частности, содержащих жалобы на судьбу «невинного страдальца», пишутся оригинальные стихи (жалобы принца Кантуцилиса). Пересказанный по хеттски миф об исчезающем хаттском боге плодородия Телепинусе принадлежит к кругу восточномедиземноморских мифов об исчезающем и возвращающемся боге плодородия (месопотамском Таммузе, греческом Дионисе), что существенно для сравнения с истоками христианских представлений о Воскресении.

Такие традиционные жанры хеттской литературы, как известные с середины II тыс. до н. э. молитвы во время чумы, преобразуются в эпоху царя Мурсилиса II (ок. 1343—1313 гг. н. э.), от чьего имени составляется целая библиотека клинописных текстов, включающая и наиболее подробные исторические летописи, по времени составления более древние, чем ассирийские. Мурсилис сообщает и свои наблюдения над жизнью соседних племен, и существенные сведения о самом себе. Индивидуальная нота развивается дальше и в автобиографии его сына Хаттусилиса III. Притчи, встречающиеся в текстах молитв Мурсилиса, и представления об ответственности перед будущими поколениями уже предвосхищают ветхозаветную и новозаветную литературу, обнаруживающую и в других отношениях перекличку с хеттской. Поздние тексты II—I тыс. до н. э. на лувийском языке, родственном хеттскому, выдержаны в форме, испытавшей влияние семитской финикийской литературы.

Ранние анатолийские (малоазиатские) продолжения индоевропейских стихотворных форм находят отклик и в стихотворных текстах на позднеанатолийских языках античного времени — лидийском и ликийском. Эти литературные традиции повлияли на греческую.

4. Древние литературы Сирии и Палестины

Самые ранние образцы мифологических и ритуальных (заклинательных) текстов в Северной Сирии недавно найдены в архиве середины III тыс. до н. э. из Эблы, где открыт особый семитский язык — эблаитский. Более позднее продолжение сходной традиции обнаруживается в Угарите (Рас Шамре), где во второй половине II тыс. до н. э. угаритским алфавитным письмом были записаны многочисленные мифологические поэмы, в которых (в отличие от хурритского эпоса, целиком относящегося к миру богов) наряду с богами, как и в шумерском и аккадском эпосе, действуют также и герои, иногда (как Данель, чьего сына убивает богиня Анат) приходящие в столкновение с богами. Повествование о богине Анат сопоставляют с мотивами греческого эпоса. В эпосе о Керете отражены исторические события. По своей форме угаритский эпос построен в соответствии с принципом параллельного употребления синонимических выражений, существенным для древней семитской поэзии.

Западносемитская (ханаанейская) традиция, близкая к угаритской, отражена в таких архаических частях Библии, как Гимн Мудрости в «Proverbia», почти дословно совпадающих с угаритскими текстами, в которых говорится о Мудрости Бога; соответствующие места представляют исключительный интерес для выяснения ранних истоков представлений о Софии в православии и в русской религиозной философии XIX—XX вв.

Сравнение угаритской литературы с древнееврейской позволяет установить некоторые ранние источники библейских формул, к которым в последнее время параллели находят и в текстах из Эблы. К близкой западносемитской (древнеханаанейской) традиции восходят также отдельные совпадающие с библейскими пословицы в письмах из архива в Египте, написанные писцами-ханаанейцами, вставлявшими в аккадские тексты писем целые фразы на своем родном языке. Еще одной литературной традицией, по языку близкой к древнееврейской и другим ханаанейским, была в очень слабой степени сохранившаяся финикийская литература. Ее можно реконструировать на основании следов финикийского влияния, в частности, в литературных памятниках на территории Древней Италии — этрусских и латинских (в особенности драматических, в том числе в комедиях Плавта, см. выше в постскрипуме к статье о реконструкции литературы).

Ставшее в последнее время возможным восстановление ранних ханаанейских литературных прообразов делает реальным и изучение их позднейшего преобразования в тексте Библии, отражающем религию нового «осевого» (по Ясперсу) времени.

Другим аспектом изучения Библии, существенным для истории древневосточных литератур в целом, является выяснение литературных источников таких текстов, которые, как Книга Иова, находят близкие параллели в шумерской литературе. Для Книги Исхода в последнее время обнаружено много документальных подтверждений ее исторической реальности, в настоящее время все отчетливее выявляются и исторические источники других ранних частей Ветхого Завета. В историко-психологическом плане существенна гипотеза Джейнза о характере психики древнееврейских пророков. Джейнз проводит различие между правополушарным типом пророков, слышащих глас Божий, и более новым типом созна-

ния, выявляемым в Греции, однако преддверие греческого разговора человека со своей душой можно найти и в древневосточных текстах, в частности хурритских, и их хеттских переводах. Поэтому становление сознания в Греции было подготовлено на Древнем Востоке.

Особую проблему составляют такие литературы на семитских языках, как сирийская, где продолжение библейской традиции совмещается с более ранними древневосточными жанрами (прение Земли и Неба). Коптская литература, по языку и образности связанная с египетской, по сути, как и сирийская, входит в круг раннехристианских.

5. Древнеиндийская и древнеиранская литературы

Самые ранние гимны «Ригведы», сложенные на ведийском языке (архаическая форма древнеиндийского) около II тыс. до н. э., еще достаточно близки к древней общиндоиранской традиции, что видно из многочисленных дословных совпадений ряда мест «Ригведы» и «Авесты» — самого древнего иранского памятника (из других текстов особенно архаичные черты есть в «Бундахишне»). Сравнение с архаическими древними греческими текстами позволяет выявить и еще более ранний источник всех этих текстов — индоирано-греческий поэтический праязык (согласно не очень точному общепринятому обозначению). При сохранении в «Ригведе» многих черт этого языка обнаруживаются также и весьма интересные ранние схемы текстов, в частности, построенные по принципу словесного соотнесения (поединка), иногда этот поединок носит характер драматического диалога.

Особой проблемой представляется характер метафор «Ригведы», все гимны которой позднее интерпретируются как имеющие переносный смысл. Еще больше аналогичный принцип применяется к толкованию текстов «Упанишад» — ранних религиозно-философских трактатов. Древние истоки предполагаются и для трактатов по поэтике, в Индии рано становящейся особой наукой.

Кроме мифологических поэм, отдельные части которых (как «Бхагаватгита» в составе «Махабхараты») там же подвергаются позднему религиозно-философскому переосмыслению, к числу важнейших произведений древнеиндийской литературы относятся пьесы. Их форма, имеющая явные общие черты с греческим театром, объясняется либо его влиянием, либо общим с ним происхождением (либо тем и другим вместе). Целый ряд черт индийского театра весьма интересен для сопоставления с современным (в частности, в том, что касается хронотопа). Такие особенности построения индийских пьес, как пролог, оказали влияние на европейскую литературу после романтиков (Пролог к «Фаусту» Гёте и т. д.). Принципы театрального построения существенны для многих произведений буддийской литературы (в жанре натака). Полностью буддийская литература, синтезировавшая и многие черты книжной индийской словесности (стихи украшенного стиля *маха-навья*), до нас не дошла, но ее удастся восстановить, сопоставляя периферийные ответвления (цейлонский корпус текстов на пали и восточноазиатские переводы с центральноазиатскими промежуточными звеньями, центральноазиатские тохарские и иранские переводы и т. п.). Среднеперсидская и новоперсидская наряду с продолжением древне-

иранской и древневосточных традиций (в жанре прений) и фольклорного мифологического фона (в эпосе) обнаруживают и многочисленные поздние влияния, усиливающиеся с принятием ислама. Более архаичные черты выявлены в рукописях на восточноиранских языках — согдийском и хотанско-сакском. Восстановление общеиранского фонда мотивов представляется достижимым, но это задача на будущее.

6. Литература Древнего Китая

Уже в самых ранних надписях обнаруживаются черты древней ритуальной традиции, гипотетически связываемой с западноевропейскими влияниями. Из текстов, входивших в конфуцианский канон, наибольший интерес для сравнительной поэтики представляет «Ши цзин» — «Книга песен». «И цзин» — «Книга перемен» содержит поразительные аналоги не только к генетическим теориям наследственного кода, но и к самым новым построениям теоретической физики, поэтому проблемы нумерологии и модели мира в Древнем Китае важны для современной науки в целом. «Книга истории» «Шу цзин» и ее продолжение в китайской исторической науке особенно любопытны для сравнения с историческими сочинениями Древнего Ближнего Востока.

ПОСТСКРИПТУМ

Краткий конспект лекций, прочитанных для аспирантов Литературного института осенью 1988 г., которые поразили меня своей заинтересованностью и умом даже и на тогдашнем незаурядном московском фоне, был написан для этих замечательных слушателей, которым ничего не нужно было разжевывать. В библиографию были включены основные переводы на русский язык художественных текстов и некоторые монографии, изданные к тому времени по-русски. Дополнительные сведения можно найти в печатающихся ниже статьях об отдельных литературах, а в постскриптумах к ним можно найти данные о новых открытиях и публикациях.

Из тех тем древнеегипетской литературы, на которые обращено внимание в начале конспекта, образ двойника получил новые объяснения в связи с исследованием значимости света и зрения, с одной стороны, и роли статуй — с другой (см. литературу, указанную в постскриптуме к первой статье этого тома). Остаются неясными проблемы датирования многих важнейших древнеегипетских текстов — мемфисского папируса, иногда относимого к значительно более позднему периоду, и текстов пирамид, у которых стали предполагать разновременный (гетерогенный) характер. Критика и реконструкция библейских текстов непрерывно обогащается главным образом благодаря углубленному изучению кумранских находок. Основное внимание в курсе было сосредоточено на Передней Азии. Весьма краткая сопоставительная характеристика древнекитайской литературы предполагала, что слушатели познакомятся самостоятельно с

некоторыми из существовавших к тому времени пособий и руководств по ней. В последнее время в популярных и специальных работах, связанных с молекулярной биологией, генетикой и некоторыми другими областями естественных наук, продолжается оживленное обсуждение во многом поразительных аналогий между новейшими выводами этих дисциплин и древнекитайской «Книгой перемен» («И цзин»). Еще Лейбниц заметил удивительность двоичного исчисления (того самого, которому предстояло такое будущее в век кибернетики) в этом загадочном древнекитайском сочинении. Аналогии с формальной структурой генетического кода в этой книге настолько очевидны, что нуждаются в объяснении в терминах истории культуры. «Книгу перемен» пробовали использовать и в музыке, например, Кейдж применял ее принципы в своих сочинениях. Хотя по одной из интерпретаций в симметрических повторах этого текста можно выявить нечто подобное рифмам, все же поэтика книги, первоначально имевшей графический характер, изучена менее обстоятельно, чем заключенная в ней нумерология. Роман Якобсон в соответствующем эссе в своей «Поэзии грамматики» пробовал использовать при описании древнекитайского стиха те симметрические закономерности, которые физики Ли и Ян(г) увидели и в физических закономерностях микромира, и в китайском искусстве. Те гадания, которые предполагаются в основе этих соотношений в древнекитайских ритуалах, могут быть сопоставлены с древнейшим типом абстрактных гаданий, известных в Малой Азии. Идет ли речь о чисто типологическом сходстве, или же можно думать об изначальных связях между ранними традициями этих удаленных друг от друга областей, пока сказать трудно. Прилагаемый ниже список дополнительных текстов следует тем же ограничениям, которые были приняты и для первоначального конспекта.

Литература

1. Поэзия и проза Древнего Востока. М.: Худож. лит., 1973. (Б-ка всемирной лит. Сер. 1-я).
2. Лирнская поэзия Древнего Востока. М.: Наука, 1984.
3. Я открою тебе сокровенное слово: Литература Вавилонии и Ассирии. М.: Худож. лит., 1981.
4. Ключков И. С. Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. М.: Наука, 1983.
5. Тураев Б. А. Египетская литература. М.: Изд-во Сабашниковых, 1920. Т. 1.
6. Рассказ египтянина Синухета / Пер. Б. Тураева. М., 1915.
7. Древнеегипетская повесть о двух братьях / Пер. В. Викентьева М., 1917.
8. Сказки и повести древнего Египта. Л., 1979. (Лит. памятники).
9. Повесть о Петеисе III // Древнеегипетская проза / Пер. М. А. Коростовцева. М.: Худож. лит., 1978.
10. Лирика Древнего Египта. М., 1965.
11. Афанасьева В. К. Гильгамеш и Энкиду. М.: Наука, 1979.
12. Эпос о Гильгамеше («О все видевшем»). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961.
13. Луна, упавшая с неба. М.: Худож. лит., 1977.
14. Красные листья // Восточный альманах. М.: Худож. лит., 1983.
15. Ригведа: Избранные гимны / Пер. Т. Я. Елизаренковой. М., 1973.

Дополнительный список литературы

- Алексеев В. М.* Китайская литература. М., 1978.
- Вильгельм Р., Вильгельм Г.* Понимание «И цзин». М.: Алетейя, 1998.
- Вильгельм Г.* Древний народ хурриты: Очерки истории и культуры. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1992.
- Вскходы вечности: Ассиро-вавилонская поэзия / Пер. В. К. Шилейко.* М.: Книга, 1987.
- Герни О.* Хетты. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1987.
- Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1990.
- Дьяконов М. М., Дьяконов И. М.* Избр. переводы. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1984.
- Елизаренкова Т. Я.* (пер., коммент.). Ригведа. Мандалы I—IV, V—VIII, IX—X, М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1989—1999.
- Елизаренкова Т. Я.* Язык и стиль ведийских риши. М.: Наука. Восточн. лит., 1993
- Кобзев А. И.* Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Восточн. лит., 1994.
- Маккуин Дж. Г.* Хетты и их современники в Малой Азии. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1983.
- Оппенгейм А.* Древняя Месопотамия: Портрет погибшей цивилизации. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1990.
- От начала начал: Антология шумерской поэзии / Вступит. статья, пер., коммент., словарь В. К. Афанасьевой.* СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1997.
- Петухов С. В.* Биопериодическая таблица генетического кода и число протонов. М., 2001 (пятая глава целиком посвящена древнекитайской «Книге перемен»).
- Стеблин-Каменский И. М.* (пер., коммент.). Авеста: Избр. гимны. Душанбе: Адиб.
- Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т.* В преддверии философии: Духовные искания древнего человека. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1984.
- Чунакова О. М.* Зороастрийские тексты: Суждения духа разума (даде-стан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и др. тексты. М.: Наука, 1997. (Памятники письменности Востока; 114).
- Шилейко В. К.* Через время: Стихи. Переводы. Мистерия. М.: Изд-во Акад. информатизации. Отд. Семiotики и распознания образов, 1994.
- Шифман И. Ш.* Угаритский эпос / Введ., пер. с угаритского и коммент. И. Ш. Шифмана. М.: Восточн. лит., 1993. (Памятники Востока; 105).
- Щуцкий Ю. К.* Китайская классическая Книга Перемен. М.: Восточн. лит., 1997.
- Якобсен Т.* Сокровища тьмы: История месопотамской религии. М.: Восточн. лит., 1995.

НОВОЕ РОЖДЕНИЕ ГИЛЬГАМЕША

1.

Поэма о Гильгамеше — не только чуть ли не самая ранняя из нам известных записанных эпоей человечества, то есть едва ли не с нее (точнее — с самых ранних шумерских сказаний о Гильгамеше, сложенных еще в III тыс. до н. э.) нужно начинать родословную всей стихотворной эпической письменной литературы Старого Света. После того как во второй половине XIX в. был найден более поздний и полный аккадский текст поэмы из клинописной библиотеки I тыс. до н. э.¹, не прекращались попытки передать ее и ее стихотворную форму в переложениях на современные языки. К тому времени, когда новый русский поэтический перевод замыслился выдающимся русским поэтом и переводчиком Семеном Израилевичем Липкиным, аналогичные опыты были предприняты и в других литературах Евразии и Америки. К уже существовавшим переводам на все основные литературные языки Европы в самые последние годы добавился новый популярный английский и французский пересказ (в трех выпусках) с иллюстрациями Людмилы Зиман, стихотворный английский перевод Дэвида Ферри, вместе с многочисленными вышедшими в последние десятилетия другими переложениями и поэтическими переводами разной степени дословности или вольности (Джорджа, Мейсона, Сендерса, Майера, Ковач и других) дающий возможность англоязычному читателю испытать в той или иной мере ощущение близости к древнему тексту. Сокращенный вариант одного из переводов, предназначенных для широкого читателя, можно услышать в звукозаписи в чтении Ричарда Паско. Но особенно повезло французскому читателю. Известный историк культуры Древней Месопотамии Жан Боттеро девять лет назад издал прекрасный комментированный французский перевод, одновременно доступный для широкой публики и дающий представление о многочисленных трудностях истолкования разных вариантов текста. Два года спустя вышел несколько более специальный перевод профессоров Р. Ж. Турне и А. Шаффера.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что поэма о Гильгамеше — не только древнейшее из известных эпических сочинений о герое-человеке, но вместе с тем и сочинение, чаще других перечитываемое, обновляемое и вводимое снова и снова в контекст современной культуры. В Интернете есть несколько десятков сайтов, специально посвященных этой поэме. В них молодые люди обмениваются мыслями по поводу трудностей истолкования всей поэмы и наиболее

сложных ее мест, обсуждают и сопоставляют достоинства различных переводов; там же приводятся статьи и библиографические списки работ о «Гильгамеше», предлагается связное переложение всего текста или отдельных клинописных таблиц, входящих в его состав. Известный профессор математики в Техасском университете Владимир Лившиц (сын драматурга Володина) украсил свой сайт отрывком из английского перевода поэмы.

Другим свидетельством живучести текста может быть обилие современных произведений, представляющих собой пересказ или вариации на темы поэмы о Гильгамеше. 14 лет назад вышел французский роман известного канадского (квебекского) писателя Алена Ганьона «Гильгамеш». В последние годы появилось несколько спектаклей на тему Гильгамеша. Достаточно назвать постановку пьесы Сладяна Вуйовича «Гильгамеш» в Будве в Черногории и состоявшуюся летом 2000 г. премьеру спектакля «Эпос о Гильгамеше» в Бедфордширском Молодежном театре. В этих спектаклях в духе современного «тотального» театра, ориентированного на синтез искусств, видное место отводится музыкальной стороне. Но создано и несколько музыкальных композиций о Гильгамеше, сохраняющих канву фабулы древнего повествования: вокальное сочинение для голоса и рояля на слова «Гильгамеша» петербургского композитора Сергея Слонимского, «Гильгамеш» итальянского композитора Франко Баттиато, «Эпос о Гильгамеше» чешского композитора Мартину, «Гильгамеш» датского композитора Пера Нергарда. Широким использованием возможностей электронной музыки и других технических нововведений (как громкоговорители, транслирующие обращенный к Гильгамешу Голос Бога) отличается мистерия «Гильгамеш» американского композитора Барри Труакса, разработанная им (на основе технического оборудования голландского Сонологического института в Утрехте) вместе с автором либретто У. Маранда. В Нью-Йорке в 1995 г. в театре Охайо была поставлена музыкальная драма Эндрю Ордовера «Гильгамеш», достаточно точно следующая сюжету поэмы (в некоторых других современных вариациях он видоизменен: например, Гильгамеш не теряет случайно добытый им цветок бессмертия, а возвращается с ним в родной город). В одной из новых публикаций Гильгамеш верно назван «современным древним героем».

В огромной научной и популярной литературе, посвященной Гильгамешу, на первом плане — замеченные уже первыми исследователями параллели повествования о нем с Ветхим Заветом, прежде всего — с библейским рассказом о всемирном потопе. Научная злободневность последнего сопоставления отчетливо выявилась, когда этот рассказ в самые последние годы стал предметом оживленных дискуссий благодаря гипотезе об относительной недавности геологической катастрофы, приведшей к образованию Черного моря. Затопленными под ним 5 тысяч лет назад могли оказаться целые области тогдашнего цивилизованного мира, на открытие которых рассчитывают энтузиасты современной морской археологии.

2.

Первое известие о Гильгамеше как исторической личности содержится в составленном на рубеже III и II тыс. до н. э. списке шумерских царей. Согласно не-

му царь города Урука, по-шумерски называвшийся *Bil-ga-mes*, был пятым в первой династии «после потопа». Приблизительно время его правления можно отнести к XXVII—XXVI вв. до н. э. Примерно тысячелетие спустя надпись одного из последних царей Урука Амана подтверждает, что Гильгамеш построил ограду этого города. В другой поздней царской надписи говорится о храме, построенном Гильгамешем. Два эти строительных достижения героя поэмы сохранены в тексте всех ее версий и отразились в переводе С. И. Липкина в самых первых его строфах. Надписи последующих царей подтверждают, что у этих мест поэмы была фактическая основа. Но хотя этих свидетельств и других, им подобных, достаточно для того, чтобы удостовериться в реальности царя или верховного жреца² Гильгамеша и некоторых достижений, позднее ему приписывавшихся, тем не менее в большинстве упоминающих его текстов III и II тыс. до н. э. он выступает уже в качестве бога или сына богов. Переход от истории к мифу, подобный тому, который наблюдается позднее, например, по отношению к Александру Македонскому или Наполеону, в случае Гильгамеша был достаточно быстрым. Впрочем, в дошедших до нас шумерских мифологических сказаниях, как в том, аккадское переложение которого составило двенадцатую таблицу позднего текста эпоса, Гильгамеш еще сохраняет и черты тирана, несносного для своих подданных. В этом сказании говорится о жалобах молодых людей Урука, которых Гильгамеш заставлял участвовать в трудной или даже мучительной для них игре, которая может быть понята как «безлошадный» прототип поло. Эту игру, приятную для Гильгамеша, но не для других ее участников, он затеял на большой городской площади. Роль пони в ней он отвел юношам Урука — беззащитным детям вдов. Гильгамеш их оседлывал, они 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 (подобные тем, которые слышались в Уруке согласно эпосу до того, как Энкиду отговорил Гильгамеша от пользования феодальным правом первой ночи) возымели действие. Они заставили провалиться в нижний мир оба магических орудия игры — *pukku* — деревянный мяч, сделанный из корней мирового дерева, и сплетенную из ветвей этого дерева *mikku* — клюшку с длинной ручкой, посредством которой Гильгамеш бросал этот мяч³. Гильгамеш отвел этим предметам особое место в своем доме, обведенное волшебным кругом. Когда они провалились в нижний мир, за ними туда отправляется друг Гильгамеша Энкиду. И происхождение этих предметов, и их связь с нижним миром (естественная для вещи, сделанной из корней мирового дерева) свидетельствуют об их сакральном характере. Из повествования видно, что в Гильгамеше уже соединились черты земного тирана и лица, наделенного магическими символами с сакральными свойствами, хотя боги и могут отнять у него эти символы.

Одновременно с обожествлением Гильгамеша складываются первые поэтические сказания о нем. В III тыс. до н. э. их сочиняли на древнем языке города Урука и многих других городских центров Древней Месопотамии — шумерском. Первые из этих сказаний могли быть устными песнями, еще по своей поэтике близкими к фольклору. В. К. Афанасьева, переведшая на русский язык три из дошедших до нас пяти шумерских сочинений о Гильгамеше⁴, полагает, что самым ранним из них могло быть «Гильгамеш и Ага». В нем рассказывается об осаде Урука, предпринятой правителем города Киш Агой, историческая реаль-

ность которого подтверждена недавно найденной надписью. Если поэма сложена вскоре после рассказанных в ней событий, ее можно отнести примерно к XXVI в. до н. э. Несколькими веками позже сочинены и записаны другие шумерские песни о Гильгамеше, носящие в значительной степени мифологический характер и позднее продолженные в том аккадском сочинении, которое перевел С. И. Липкин.

Шумерские мифологические представления о трехчастном мировом дереве и сказочных существах, в нем обитавших, удастся реконструировать на основе поэмы о Гильгамеше и дереве *хулуппу* (с этим же кругом мифологических образов связан и упомянутый рассказ о магических орудиях игры Гильгамеша). Вскоре после того, как текст поэмы о дереве и Гильгамеше был впервые издан нашедшим его великим шумерологом Крамером, его типологическое исследование было предпринято В. Н. Топоровым, включившим эти шумерские данные в круг сопоставленных им символов мирового дерева у разных народов⁵. Другой важный для всех традиций Древнего Востока образ — Небесный Бык — отражен в шумерском тексте о сражении с ним Гильгамеша⁶. К сожалению, это сказание, как и шумерский текст «Смерть Гильгамеша», сохранился лишь во фрагментах, связный перевод которых пока дать трудно.

Шире других на Древнем Востоке был распространен сюжет сражения Гильгамеша и его друга Энкиду с чудовищем Хувавой (Хумбабой). Рассказ, действие которого происходит в кедровых лесах (возможно, ливанских, но не исключено, что и более восточных)⁷, мог иметь вполне реальное историческое основание. Но он вобрал в себя мифологические мотивы, относящиеся к сражению с чудовищем, и соединился с мифом о похождениях Энкиду на том свете.

На основе циклизации шумерских сказаний о Гильгамеше (главным образом вокруг поэмы о его сражении с Хувавой, в более поздних версиях становящегося Хумбабой) либо (как полагал И. М. Дьяконов) еще в конце III тыс. до н. э.⁸, либо (согласно другим исследователям поэмы) несколькими столетиями позже — в XVIII в. (по де Лиagre Белю), между XVIII и XVII вв. (по Ж. Боттеро) или в самом конце старовавилонского периода около 1600 г. до н. э. (по Т. Якобсену) — создается старовавилонский эпос о Гильгамеше. Он написан на семитском языке — аккадском, к тому времени полностью вытеснившим в Месопотамии шумерский, долго еще сохранявшийся только в качестве священного и ученого языка, как латынь в средневековой Западной Европе. Можно выявить основную тему всей аккадской поэмы о Гильгамеше — бессмертие в разных его видах⁹. Этой общей темой мотивировано и включение в эпос рассказа о всемирном потопе и о строителе ковчега, ставшем бессмертным. Этот миф до включения его в эпос существовал в качестве отдельного сказания. К нему присоединилось путешествие Гильгамеша по мертвым водам и мотив цветка бессмертия, унесенного змеей. Представляется, что именно ориентированность всего эпоса на проблему смерти и бессмертия объясняет все возрастающий интерес к поэме в современном мире. Воднуясь по поводу вечной проблемы преодоления смерти и бессмертия, читатель (в особенности молодой) не находит ее постановки, а тем более решения в теперешней позитивистской, абсурдной или гротескной постмодернистской литературе. За решением беспокоящего его вопроса он обращается к одному из самых ранних поэтических памятников человечества — эпосу о Гильгамеше.

Старовавилонская версия известна только по некоторым отрывкам, хотя и достаточно характерным. Из общего числа одиннадцати таблиц (как обозначаются части письменного текста), или «песен» (термин, принятый в переводе С. И. Липкина и верный по отношению к тому устному тексту, который некогда исполнялся сказителем или рапсодом), сохранились фрагменты не более чем пяти таблиц старовавилонской версии. Они относятся в основном ко второй, третьей и двум последующим. В этих частях старовавилонской версии описывается начало дружбы Гильгамеша с Энкиду и события перед битвой с Хумбабой и во время нее. Отчасти сохранились и фрагменты десятой «песни» старовавилонской версии: знаменитая «Таблица Мейснера», выражающая отношение Гильгамеша к смерти, и обнаруженная в запаснике Британского музея в 1965 г. сцена разговора с хозяйкой богов. Большинство отрывков датируется XVIII в. до н. э. (текст из Британского музея, более древний, чем другие, — началом этого века) и XVII в. до н. э., что и подтверждает соответствующую (более древнюю) дату этой версии (около XIX в. до н. э. или еще раньше — в духе гипотезы И. М. Дьяконова).

К настоящему времени найдено также довольно много фрагментов, относящихся ко второй половине II тыс. до н. э. Более поздняя «периферийная»¹⁰ версия этого времени широко распространена по всему Ближнему Востоку. За исключением таблицы из Ура, говорящей о смертельной болезни Энкиду в тонах, которые напоминают окончательную версию поэмы, все остальные отрывки этой «периферийной» версии найдены за пределами Месопотамии. В Северной Сирии, в Эмаре (в верхнем течении Евфрата) французская экспедиция обнаружила большую клинописную библиотеку, где были найдены и относящиеся к XIII в. до н. э. части этой «периферийной» версии: куски четвертой и шестой таблицы. В последней воспроизведены мотивы шумерского сказания о Гильгамеше и Небесном Быке. В Израиле в Меггидо (неподалеку от Хайфы) найден принадлежащий XIV в. до н. э. отрывок, описывающий сон смертельно больного Энкиду и его разговор с Гильгамешем. Целый ряд аккадских фрагментов «периферийной» версии, датируемых временем около 1400 г. до н. э., сохранился в архиве Хеттского царства в его столице Хаттусасе — Богазкёе (Богаз-кале, более 100 км от Анкары в современной Турции). Фрагменты относятся главным образом к началу дружбы с Гильгамешем и к сражению с Хумбабой, а также к неудачным домогательствам богини Иштар, влюбившейся в Гильгамеша, а потом насылающей на него Небесного Быка. В том же архиве нашлись и фрагменты переложения всей «периферийной» версии на хеттский язык. Они включают начало — божественное рождение Гильгамеша, а также отрывки, касающиеся его дружбы с Энкиду, их совместного похода против Хумбабы и последующего путешествия Гильгамеша на тот свет. Представляет интерес речевая форма этого перевода на хеттский язык, являющийся одним из древнейших индоевропейских языков (к которым относятся и славянские и германские языки). На протяжении всего хеттского текста покровитель героя — бог Солнца — именуется «небесным» (хеттский родительный падеж *nepiš-aš*, родственно русскому *небес-ный*), как это принято по отношению к главным хеттским богам, а земля определяется как «темная» (хеттское *dankui-*, родственно немецкому *dunkel*).

В этом же хеттском архиве найдены и отрывки переложения «периферийной» версии на хурритский язык, родственной северокавказским и распространив-

шийся на широкой территории от Малой Азии до исторической Армении и Сирии. Непосредственное продолжение хурритская культура, оказавшая большое влияние на хеттскую, получила в Урарту (на территории позднейшей исторической Армении). В урартском боге Шebиту видели след имени хозяйки богов Сидури-Себиту¹¹, но об этом урартском боге слишком мало известно¹². Три клинописных фрагмента VIII в. до н. э., найденных в урартском городе Аргиштихинили, И. М. Дьяконов и Н. Б. Янковская определили как отрывки из перевода поэмы на эламский язык¹³ (ностратический язык Древнего Западного Ирана, предположительно, по мнению некоторых специалистов, ближе всего родственный дравидийским языкам Индии). Отрывки представляют собой диалог Гильгамеша с хозяйкой богов Сидури, перебиваемый вмешательством хора. Таким образом, победное шествие поэмы по разным литературам цивилизованного мира дало ощутимые результаты уже три тысячи лет назад.

Но наибольшую известность в дальнейшем получила окончательная, или «стандартная», версия поэмы, которую вслед за И. М. Дьяконовым перевел С. И. Липкин. Ее называют ниневийской по имени города Ниневии, где в библиотеке ассирийского царя Ашшурбанапала в VII в. до н. э. хранилось около десяти списков этой версии. Целые таблицы или отрывки этой версии найдены в нескольких городах Месопотамии. Самые ранние ее фрагменты не старше конца II тыс. до н. э. Хотя автором первоначального письменного текста эпоса по традиции считался сам Гильгамеш¹⁴, предполагается, что в конце II тыс. до н. э. новая ниневийская версия была составлена или отредактирована ученым автором («заключителем» и, скорее всего, сказителем) Синликиуннинни. Ему, по всей вероятности, принадлежат многочисленные замены отдельных слов или выражений, отличающих сходные друг с другом места старовавилонской и ниневийской версий. Работа над текстом продолжалась и позднее. В конце VIII в. до н. э. к одиннадцати таблицам ниневийской версии была добавлена двенадцатая, достаточно близко воспроизводящая текст шумерского сказания о похождениях Энкиду на том свете. Составление этой дополнительной таблицы (нарушающей цельность повествования, хотя и связанной со все той же темой смерти и загробного существования) приписывают ассирийскому переписчику и собирателю текстов Набузукпену.

В недавнее время обнаружены следы того, что эпос о Гильгамеше или хотя бы имена главных его персонажей были известны и в более поздних литературных традициях. В частности, арамейские имена Гильгамеша и Хумбабы найдены в арамейских отрывках «Книги гигантов» в 4-й кумранской пещере. Отклики легенд о Гильгамеше обнаружены в сирийской литературе. Многие авторы бились над доказательствами воздействия мотивов эпоса о Гильгамеше на древнегреческую и римскую словесность. Так след его имени пробовали найти в греческом имени Полифема.

3.

Начало изучению эпоса о Гильгамеше было положено Дж. Смитом, в 1872 г. нашедшим среди таблиц Британского музея одиннадцатую таблицу с описанием потопа. В 1884—1891 гг. П. Хаупт издал все тогда известные части ниневийской

версии. В первые десятилетия XX в. существовало уже несколько переводов этой версии разной степени точности на западноевропейские языки. Одним из них, — только что перед тем вышедшим в Париже переводом Дорма, страдающим неправильной последовательностью некоторых частей эпоса, — воспользовался Н. С. Гумилев, когда он в 1918 г. взялся за русский перевод «Гильгамеша», год спустя вышедший отдельной книжкой. В гумилевском переводе к ошибкам Дорма добавлены вымыслы самого Гумилева. В его переложении при всех профессиональных технических достоинствах достаточно много отсебятины: поэт считал себя вправе досочинить некоторые отрывки, не всегда справляясь с новой для него областью. Тем не менее перевод или, скорее,вольный пересказ Гумилева интересен в нескольких отношениях. Во-первых, в это время Гумилев заинтересовался теми чертами древнеближневосточного мифологического эпоса, которые он развил в своей незавершенной поэме «Песнь начала». Он успел написать только «Книгу первую. Дракон»¹⁵, но в ней уже отчетливо выражены те его общие концепции, для претворения которых оказалась нужной эта форма. Кажется возможным предположение, что в гумилевском описании убийства Дракона жрецом сказалось и его знакомство с эпизодом сражения Гильгамеша с Хумбабой-Хуавой в эпосе о Гильгамеше. Во-вторых, как сообщал Гумилев в предисловии, переводя поэму о Гильгамеше, он «пользовался... изредка указаниями В. К. Шилейко»¹⁶. Великий ассириолог Шилейко был и автором введения к изданию гумилевского перевода. В нем изложены его взгляды на поэтическую форму аккадского эпоса и дан пример возможного перевода нескольких строк. Впоследствии Шилейко перевел весь эпос, но сохранился и недавно издан только его перевод VI таблицы¹⁷. Сравнивая переводы Гумилева и Шилейко, можно увидеть поразительное сходство. Очевидно, какие-то части переводов они обсуждали друг с другом. Там, где Гумилев следовал Шилейко в большей степени, чем Дорму, его перевод и теперь сохраняет интерес.

Шилейко обладал очень глубоким знанием аккадского языка и культуры. О многих темах его занятий, связанных с Гильгамешем, мы знаем только понаслышке. Не найдены не только тексты большинства переведенных им песен эпоса о Гильгамеше, но и его доклады о нем (например, о значении муки в поэме: можно думать о том приношении в жертву муки, бросаемой в колодец, которое обрисовано и в переводе С. И. Липкина). О необычайной силе его проникновения в проблематику поэмы свидетельствует его небольшая заметка «Мес и Солнце», при жизни Шилейко опубликованная только по-немецки¹⁸. В ней истолкование главной темы эпоса — отношения Гильгамеша к смерти — дано на основании текста «Таблицы Мейснера» в сопоставлении с целым рядом параллельных мест у античных и позднейших европейских авторов. Поэма раскрывается на фоне всей за ней следующей мировой литературы. То, как во фрагменте изложен нападший на Гильгамеша после смерти Энкиду ужас перед смертью, Шилейко сравнил со стихами о смерти и загробном мире у древних и новых европейских поэтов от Еврипида до Тассо (их всех он цитировал в оригинале: языковые познания его были безграничны). Он продемонстрировал, как сравнительное литературоведение при истолковании текста может привлечь все возможные параллельные места, невзирая на различия дат, широт и долгот. Так, Шилейко показал, что в определенном смысле «Гильгамеш» остается современным нам произведением. Именно поэтому

его перевод текста (насколько мы можем судить о нем по уцелевшей части) был лишен налета музейного академизма. Шилейко не только дружил или был связан всей жизнью с большими поэтами-акменстами, но и сам с молодости писал стихи, недурные, но меркнувшие рядом с ослепительностью поэтов, его окружавших.

Его занимало не только то, как эпос о Гильгамеше становится в ряд с другими великими поэтическими произведениями. Он думал и о возможном переводе образов поэмы на язык других искусств. Он намеревался открыть свидетельства такого перевода еще в древности. В Эрмитаже, где Шилейко работал много лет (с 1913 г. на протяжении пяти лет сверх штата, потом — ассистентом), хранится древне-месопотамская каменная печать, на которой изображены борющиеся со львом чело-векобык, отождествленный Шилейко в духе принятых тогда сближений с Энкиду, и другой герой, согласно Шилейко — Гильгамеш, возвращающийся от истоков Тигра и Евфрата. Печать сопровождается подписью писца — будущего правителя. Было замечено, что подобные подписи обычны на печатях, изображения на которых сопоставимы с эпическими повествованиями о Гильгамеше¹⁹. Сравнение таких предполагаемых иллюстраций к эпосу с двумя тогда известными его аккадскими версиями (старовавилонской и ниневийской) привело Шилейко к выводу, что двенадцать таблиц ниневийской версии, которые стали известными по текстам, найденным в библиотеке Ашшурбанапала, не исчерпывают всех древних месопотамских сказаний, относящихся к Гильгамешу. Шилейко считал, что эти сказания предполагают шумерский подлинник. Обе эти гипотезы, высказанные им в статье о Гильгамеше 1919 г., подтвердились, когда уже после смерти ученого были открыты пять шумерских сказаний, в некоторых случаях непосредственно сопоставимые с древними изображениями (из них такие, как сказание о Гильгамеше и Аге, не вошли в позднейший аккадский цикл). Современная наука согласна с Шилейко и в понимании сказаний о Гильгамеше как открытого цикла песен, исполнявшихся первоначально рапсодами. Свои взгляды Шилейко обосновывал, в частности, сопоставлением эпоса о Гильгамеше с «Сошествием Иштар в преисподнюю», вдохновенный поэтический перевод которого он опубликовал несколько лет спустя. Шилейко отметил, что в трех случаях в обоих произведениях повторяются одинаковые ходячие формулы или даже целые отрывки (описание загробного мира). Сходные со встречающимися в эпосе о Гильгамеше формулы Шилейко нашел и в некоторых других произведениях вавилонской литературы. Эти наблюдения, теперь общепризнанные, позволяют понять всю эту литературу как единое целое. Вместе с тем отмеченные Шилейко повторы формул отвечают открытым позднее Лордом закономерностям построения фольклорных композиций и поэтому удостоверяют фольклорный (песенный) характер первоначального исходного текста.

Многие относящиеся к поэме о Гильгамеше прозрения Шилейко, сказавшиеся и в его переводе, и в статьях, можно объяснить редким сочетанием в нем ученого с широким кругом знаний и поэта. Недавно найденные и частично напечатанные его мистерии показывают, как увлеченно работал его воображение, пробуя восполнить пробелы в знакомстве с месопотамскими текстами, тогда еще значительные. К числу интуитивных догадок Шилейко принадлежит его предположение о том, что (в согласии с поздним преданием, дошедшим до античности) существенным эпизодом начала легенды о Гильгамеше был полет орла. Эта догадка подтвердилась после находки в 30-х гг. XX в. шумерского сказания о Гильгаме-

ше, срубившем дерево *хулулу*, где гнезился орел Анзуд, птенцы которого были перенесены в горы. Поразительно, что в подобных случаях восстановление поврежденного текста, предлагавшееся Шилейко, во всех подробностях согласуется с позднейшими открытиями и исследованиями. Несмотря на достижения мировой ассириологии за последние 80 лет, прошедших после завершения работы Шилейко над переводом поэмы (срок, для современных темпов развития знаний огромный), его работа далеко не во всем устарела. Научная и поэтическая интуиция Шилейко вместе с широким знанием разных аккадских и других древневосточных текстов позволили ему увидеть такие исходные структуры, которые в доступных ему фрагментах отсутствовали или были повреждены.

Шилейко закончил свой перевод поэмы о Гильгамеше в 1920 г. Он входил в том «Ассирио-вавилонский эпос», подготовленный им для издательства «Всемирная литература», основанного Горьким. Но до закрытия издательства в 1925 г. том так и не был издан. Уже после смерти Шилейко в начале 1930-х гг. предполагался выход книги его переводов в издательстве «Academia», но и оно закрылось до осуществления этого издания. Но, хотя сохранившаяся часть его перевода «Эпоса о Гильгамеше» до 1987 г. не издавалась, он был известен специалистам и воздействовал в особенности своей формой на последующие переводы, в частности, на тот, который был опубликован в 1961 г. выдающимся ассириологом И. М. Дьяконовым. Признавая большие достоинства Шилейко как ассириолога (о чем он пишет и в своей научной автобиографии)²⁰, И. М. Дьяконов в переписке со мной высказывался против преувеличения зависимости его перевода от сделанного Шилейко и намеревался вернуться к этому вопросу. Он умер в 1999 г., и мы должны отдать должное этому замечательному востоковеду с поразительно широким кругом достижений и открытий.

Я хорошо помню то непередаваемо сильное впечатление, которое произвел перевод Дьяконова, когда он вышел отдельной книгой. Впервые по-русски во всю мощь зазвучал древний эпос, переданный со всей возможной филологической точностью. Дьяконов, много лет работавший над переводом и печатавший частями его первые наброски, познакомился с обширной литературой о поэме и сам высказал о ней ряд интересных соображений, отчасти уже приводившихся и обсуждавшихся выше. Особенно поучительным представляется проведенное Дьяконовым сопоставление шумерских сказаний о Гильгамеше и позднейшего аккадского эпоса. Для большинства легенд или мотивов, не вошедших в позднейший текст поэмы (например, для песни о Гильгамеше и Акке, для части песни о дереве *хулулу*), Дьяконов указывает причины, по которым они были исключены из свода. Для персонажей других песен, трансформированных при включении в окончательный текст, он находит причины соответствующих изменений²¹. Эти наблюдения весьма важны для уяснения основной идеи аккадского эпоса и способов ее сюжетного оформления. Исключительную ценность представляет подробный комментарий Дьяконова к его переводу, включающий множество оригинальных филологических наблюдений. Дьяконову принадлежит также и перевод позднего аккадского обращения к Гильгамешу как судье мертвых, представляющего интерес в качестве одного из текстов, которые свидетельствуют о последующей мифологической роли Гильгамеша²².

Вслед за Шилейко он изучил и стихотворную форму эпоса. Они оба в своих переводах для передачи метра подлинника, ими обоими описанного, выбрали

дольник — размер, вошедший в русскую поэзию в эпоху Блока и в ней ставший общеупотребительным. Это метрическое нововведение делало звучание перевода близким тогдашней читательской аудитории. Вместе с тем именно размер производил впечатление, весьма отличное от других оригинальных или переводных эпических текстов, известных современному читателю.

4.

Перевод С. И. Липкина неразрывно связан с тем, который 40 лет назад был напечатан И. М. Дьяконовым. Но цели этих двух переводов различны. Дьяконов продолжал традицию западноевропейских филологически точных переводов с подробными комментариями. Он соединил этот тип перевода с собственно поэтическим, который был начат Гумилевым и Шилейко. Но в его комментированном переводе детально оговорены все трудности в реконструкции пропавших или испорченных мест текста и в его истолковании. Он тщательно разграничивает разные версии. Поэтому его перевод непосредственно соотносится с его увлекательными разысканиями по текстологии и истории эпоса.

Перевод С. И. Липкина передает текст как единое целое. Основная задача — сделать эпос произведением, которое сейчас звучит как только что написанное. Нет ни лакун, ни условных реконструкций. Взяв за основу перевод Дьяконова, Липкин ему строго следует. Поскольку Дьяконов для своего времени дал весьма точный перевод, эту черту с ним разделяет переложение Липкина. Основываясь на своем многодесятилетнем опыте передачи по-русски разных восточных эпосов (киргизского, калмыцкого, татарского, кабардинского и других), Липкин пишет хорошие русские стихи, предельно точно следующие за смыслом подлинника, уловленным в переводе Дьяконова.

Основное его отличие от Дьяконова (и Шилейко, за которым тот следовал) мне представляется ритмическим. В отличие от дольника, на протяжении XX в. из нового размера (каким он был во время молодости Шилейко) превратившегося в один из самых часто используемых и оттого менее выразительных, Липкин нашел энергичный трехсложный метр, которому подчинил все повествование. Он широко пользуется рифмой, иногда весьма точной и при этом повторенной трижды. Рифмы внутри нечетных строк делают стих еще более живым и гибким. Аккадский оригинал ниневийской версии отличается изощренностью звукового построения. В последних западноевропейских работах о поэме это отмечается или описывается (часто со ссылкой на Дьяконова, одним из первых изучившим звуковую структуру эпоса). Но пока еще никто не брался за передачу этих формальных черт поэмы. Некоторые из находок Липкина радуют неожиданной полнотой созвучий:

*Кузнецы ликовали, отливали-ковали
Топоры и секиры...*

Как и в аккадском подлиннике, местами переливающиеся друг в друга созвучия создают целую сеть соответствий, согласно принципам русского стиха скрепленную еще и внутренними рифмами:

*О мой плащ, пышный плат мой, о могучий булат мой,
О Энкиду, о брат мой!*

Звуковая близость помогает параллелизму, возвращающему к фольклорным истокам эпоса:

И быка создал Ану: этот *бык над быками* —
Словно *бог над богами!*

Не отступая от духа перевода, в этом месте дополненного Дьяконовым, Липкин создает образы, созвучные вершинам поэзии Нового времени:

И оставшись без стража, кедры в громкой печали
Тяжело застонали.

Едва ли не наивысшим достоинством перевода мне представляется строгая экономия слов.

Прекрасно звучит характеристика главного героя, переданная дословно:

«На одну треть он — смертный, божество — на две трети...»

Верно выбраны те сочетания слов, которые, как повторяющаяся формула «тварь степная» (о степных зверях), точно отвечают словоупотреблению аккадского подлинника²³.

Особым достоинством мне представляется афористичность и лаконизм, с которым Липкин передает главные мысли всего сочинения:

На земле все проходит, все земное не вечно,
Жизнь людей быстротечна!

... Сотворив человека, боги так рассудили:
Да уснет он в могиле.

... Разве память навеки здесь от нас остается?
Все земле предается...

Разве полые воды убегают навеки?
Возвращаются реки!

Последний образ вызвал в памяти бессмертные строки Хорхе Манрике: «*Nuestras vidas son los ríos*» («Наши жизни — это реки») — из лучшего, что в европейской поэзии было написано на сходные темы.

Липкин нашел основанную на параллелизме формулу, передающую ту мысль, которую раскрыл и объяснил Шилейко в названной выше статье «Мес и Солнце» о «Таблице Мейснера»²⁴:

Но сияние Солнца разве мертвый увидит?
Солнце к мертвым не выйдет.

Рифма здесь уместна — в аккадском подлиннике ей отвечает аллитерация:

māti mītu immaru šāru šāmši

Вариации этого образа и рифмы в следующей песне, ориентированные на восстановление фрагментированных строк у Дьяконова, связываются с богом Солнца — Шамашем:

А как Солнце заходит, из прохода выводят
Только Шамаша боги.

Все живущее Шамаш опалает сияньем,
Ослепляет сверканьем.
Ты пройти этим ходом не сумеешь, как видишь,
Коль войдешь — так не выйдешь.

В этом переводе не просто искусно подобраны слова, соответствующие глубокому раздумью месопотамского рапсода о смерти и бессмертии. Сам этот перевод и его место в непрерывавшейся цепи русских переводов (от Гумилева и Шилейко к Дьяконову и Липкину), а до того — всех неисчислимых вариаций и версий, начиная с ранних шумерских сказаний, кажется едва ли не самым убедительным свидетельством непреодолимой жизненной силы великой поэзии. На протяжении пяти тысяч лет гениальный текст живет. Он не умирает. Он непрерывно побуждает поэтов и ученых способствовать новому его рождению.

ПОСТСКРИПТУМ

В недавно напечатанной переписке В. К. Шилейко сообщаются подробности его занятий аккадскими и хеттскими версиями поэмы. Получив после шестилетнего ожидания издание «старых» отрывков аккадского текста, Шилейко 10 ноября 1927 г. пишет своей жене В. К. Андреевой-Шилейко: «Гильгамеша старые отрывки меня научают многому. Бесподобен их язык, тончайший по своему синтаксису. Я было затребовал себе и Богазкёйские фрагменты...»²⁵. Получив после некоторого промедления эти последние, он пишет ей же 10 марта 1928 г.: «Я все не оторвусь от Keilschrift-Urkunden aus Bogazköy. В двух выпусках издана целая серия новых фрагментов хеттского Гильгамеша, с несохранившимися в вавилонской и ассирийской рецензиях эпизодами. В одном отрывке рассказан совет богов, параллельный гомеровским. Я было начал приводить в порядок и переводить эти отрывки, но боюсь, что немцы это уже сделали. Когда буду писать Гётце или Фридриху — справлюсь»²⁶ (статья Фридриха об этих фрагментах вышла через год). Хеттское (и лувийское, см. ниже статью о лувийской поэзии) название совета богов *tuliyā-* является переводом аккадского *puhrum*, которое было исследовано Торкильдом Якобсеном 15 лет спустя. Тогда же началось сопоставление этих древневосточных установлений с аналогичными гомеровскими греческими, продолженное многими учеными, в том числе в нашей отечественной науке. В совете богов видят соответствие земного учреждения этого рода. О занятиях Шилейко сравнением Гильгамеша с Гомером, к которому мировое литературоведение обращается позже, свидетельствуют и другие документальные источники этого времени. Его рукописи, к этому относящиеся, не сохранились или не найдены.

Примечания

¹ Его пространная редакция со всеми найденными в недавнее время вариантами недавно издана со словарем: *The Standard Babylonian Epic of Gilgamesh: Cuneiform Text, Transliteration, Glossary, Indices and Sign List / By Simo Parpola; with the assistance of Mikko*

Luukko and Kalle Fabritius // The Neo-Assyrian Text Corpus Project, Series: State Archives of Assyria Cuneiform Texts. Vol. 1. Helsinki, 1997.

² Предполагается, что в действительности он мог быть не царем, а всего лишь главой города: *Емельянов В. В.* Мифологема потопа и шумерская историография // Петербургское востоковедение. Вып. 6. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994. С. 277.

³ О названиях этих предметов см.: *Иванов Вяч. Вс.* О функции парных оноματοпоэтических существительных в мифологическом эпосе: Евразийское пространство: звук и слово // Международная конференция: Тезисы и материалы. М.: Композитор, 2000. С. 58—59.

⁴ От начала начал. Антология шумерской поэзии / Вступ. ст., пер., коммент., словарь В. К. Афанасьевой. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1997. С. 7—15, 204—226, 409—417; ср. *Афанасьева В. К.* Гильгамеш и Энкиду // Эпические образы в искусстве, М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1979. С. 83—109. Об источниках поэмы о Гильгамеше см. также: *Дьяконов И. М.* Эпос о Гильгамеше // Эпос о Гильгамеше («О все выдавшем») / Пер. с аккадского И. М. Дьяконова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1971. С. 120—123; *Якобсен Т.* Сокровища тьмы // История месопотамской религии. М.: Восточн. лит. РАН, 1995. С. 235—243 и схема 2.

⁵ *Топоров В. Н.* Древо мировое // Мифы народов мира. М.: Сов. Энциклопедия, 1980. С. 400 (там же, с. 405—406, дальнейшие библиографические сведения); *Комороци Г.* К символике дерева в искусстве Древнего Двуречья // Древний Восток и мировая культура. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1981. С. 51, примеч. 12. См. другую точку зрения: *Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1990. С. 53—54.

⁶ Мифологическая сторона сказаний о Хуваве-Хумбабе и о Небесном Быке была рассмотрена с точки зрения сравнительного литературоведения и истории религии в исследовании замечательного русского востоковеда акад. В. В. Струве: *Струве В. В.* Иштар-Исольда в древневосточной литературе // Тристан и Исольда. Л., 1932.

⁷ *Якобсон В. А.* Куда Гильгамеш ходил за кедами? // Кавказско-ближневосточный сборник. Тбилиси: Мецниереба, 1988. С. 128—133. Предположение о том, что в этих восточных областях речь шла скорее не о кедре, а о можжевельнике (там же, с. 133), согласуется с недавно предложенной этимологией шумерск. *eren* 'кедр', сравниваемого (как древнее заимствование в шумерском) с индоевропейским названием можжевельника: *Wittaker G.* Traces of an Early Indo-European Language in Southern Mesopotamia // *Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft*. 1998. Hft 1. S. 129; *Douglas R. Frayne.* Indo-Europeans and Sumerians: Evidence for their Linguistic Contact // *Canadian Society for Mesopotamian Studies Bulletin*. 25. 1992. P. 9 (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 Т. В., Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси: Изд-во Тбилисс. ун-та, 1984. Т. 2. С. 876—877).

⁸ *Дьяконов И. М.* Эпос о Гильгамеше... С. 113—116.

⁹ *Якобсен Т.* Сокровища тьмы... С. 243 и схема 3. Ср. *Оппенгейм А.* Древняя Месопотамия: Портрет погибшей цивилизации. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1990. С. 204—208.

¹⁰ *Дьяконов И. М.* Эпос о Гильгамеше... С. 117.

¹¹ *Капанцян Г. А.* Об урартском божестве Шибиту // Изв. АН АрмССР, 1946. № 1—2.

¹² См. разбор текста об учреждении жертвоприношений этому богу: *Дьяконов И. М.* О некоторых направлениях в урартском языкознании и новых урартских текстах // Древний Восток 5. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1988. С. 152—160; С. 178, примеч. 48 (отмечается сомнительность альтернативного выведения имени бога из семитского названия Пляед — Семерки).

¹³ *Diakonoff I. M., Jankowska N. B. An Elamite Gilgameš Text from Argištihenele // Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie. 1990. Bd. 80.*

¹⁴ И. М. Дьяконов объяснял эту достаточно удивительную легенду «грамотностью» древнемесопотамской цивилизации: *Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада... С. 69—70.*

¹⁵ *Гумилев Н. С. Соч.: В 3 т. Стихотворения и поэмы. М.: Худ. лит., 1991. Т. 1. С. 428—436; 568—569; Иванов Вяч. Вс. Избр. тр. по семиотике и истории культуры. Т. 2: Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 219, 241—245, 296.*

¹⁶ *Гумилев Н. С. Предисловие // Гумилев Н. С. Гильгамеш (Вавилонский эпос). Пг., 1919. Позднее Шилейко говорил, что не обсуждал с Гумилевым поэмы в 1918 г.*

¹⁷ *Всходы вечности: Ассиро-вавилонская поэзия / Пер. В. К. Шилейко. М.: Книга, 1987. С. 34—44; Шилейко В. К. Через время: Стихи. Переводы. Мистерия. М.: Изд-во Академии информатизации. Отд-ние семиотики и распознавания образов, 1994.*

¹⁸ *Шилейко В. К. Мес и Солнце // Памятники и люди. М.: Восточн. лит. РАН, 2003. С. 90—94. Ср. в том же томе (с. 85—89) переиздание предисловия («Введения») Шилейко к переводу «Гильгамеша», сделанному Гумилевым.*

¹⁹ О рассмотрении этого вопроса у многих других ученых, этим занимавшихся, начиная с первооткрывателя проблемы Дж. Смита, см. *Афанасьева В. К. Гильгамеш и Энкиду... С. 27 и след.*

²⁰ *Дьяконов И. М. Книга воспоминаний. СПб.: Европейский дом, 1995.*

²¹ *Дьяконов И. М. Эпос о Гильгамеше. С. 121—123.*

²² *Дьяконов М. М., Дьяконов И. М. Избранные переводы. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1985. С. 196, 244. Из многочисленных позднейших аккадских текстов, упоминающих Гильгамеша, едва ли не всего примечательнее «Баллада о героях прошлых времен», принадлежащая к тому же жанру, что и знаменитая баллада Франсуа Вийона, и местами разительно на нее похожая.*

²³ См. об этом аккадском выражении и его переводах: *Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык... Т. 2. С. 469.*

²⁴ Дьяконов в комментарии к этому месту ссылается на Шилейко: *Дьяконов И. М. Комментарий // Дьяконов И. М. Эпос о Гильгамеше... С. 188.*

²⁵ *Шилейко В. Последняя любовь. Переписка с Анной Ахматовой и Верой Андреевой и другие материалы. М.: Вагриус, 2003. С. 194.*

²⁶ Там же. С. 214.

О ЛИТЕРАТУРЕ ДРЕВНЕГО ДВУРЕЧЬЯ *

Поэзия давних времен обычно живет, только передаваясь от поколения к поколению благодаря преемственности фольклорной традиции. До сих пор известно лишь одно место на земле, где уже больше четырех тысяч лет назад поэтические тексты начали записывать. Это Месопотамия (Двуречье — страна между Тигром и Евфратом) и соседние с ней области Древнего Востока. Шумеры — один из народов, заселявших значительную часть Древнего Двуречья, — уже в IV—III тыс. до н. э. записывали тексты с помощью рисуночного, а затем словесного (логографического) письма, из которого вскоре возникла клинопись. Самые ранние месопотамские письменные памятники представляют собой документы хозяйственной отчетности, однако вскоре стали записываться литературные произведения. Это делали шумеры и вытеснившие их позднее семиты, основавшие сперва староассирийское государство, а затем Вавилон.

Основное население Ассирии и Вавилона во второй половине III и во II тыс. до н. э. говорило по-аккадски (в соответствии с двумя разновидностями аккадского языка его иногда называют ассиро-вавилонским), однако язык шумеров сохранялся вплоть до I тыс. до н. э. в качестве священного литературного языка. Его изучали в особых школах, называвшихся «домами письма». Без знания шумерского языка нельзя было овладеть клинописью, многие знаки которой (логограммы, или шумерограммы) передавали именно шумерские слова и их значения, а звучание аккадских слов записывалось первоначально посредством сочетаний шумерограмм, подобно нашим ребусам или шарадам. Энциклопедически полная картина мира, к которой стремились писцы и ученые Древней Месопотамии, изображалась ими в виде длинных списков шумерских слов и письменных знаков, относящихся к разным областям жизни. Древнейшие из таких списков открыты больше 20 лет назад благодаря находке царских архивов северносирийского города Эблы, датируемых серединой III тыс. до н. э.

По мере открытия в XX в. все большего числа шумерских литературных текстов становится очевидным, что аккадская словесность сложилась в значительной степени под их влиянием. Но с аккадской литературой ученые Европы познакомились гораздо раньше, чем с шумерской. Это объясняется тем, что клино-

* Печатается с редакционными изменениями по изд.: *Всходы вечности: Ассиро-вавилонская поэзия* / Научн. ред., вступит. ст., послесл., примеч. В. В. Иванова. М.: Книга, 1987. С. 5—16.

пись на протяжении первой половины XIX в. была дешифрована благодаря сравнению трех — древнеперсидской, новозламской и аккадской — версий надписей Ахеменидов — царей древней Персии, а к изучению шумерского языка наука пошла лишь после этого. Исследование трехязычных надписей Ахеменидов позволило нескольким параллельно работавшим ученым — англичанину Г. Раулинсону, ирландцу Э. Хинксу (который первым выделил и шумерские тексты), немцу Г. Гротефенду и некоторым другим — добиться уже в 50-е гг. XIX в. понимания аккадской версии ахеменидских надписей. Это стало возможным после того, как Гротефендом в начале XIX в. были дешифрованы древнеперсидские надписи и позднее был найден путь к прочтению новозламских. Уже после смерти Гротефенда начатые им исследования завершились тем, что в 1857 г. было доказано единство текстов на аккадском языке. Так родилась новая наука — ассириология.

Число выявленных к тому времени аккадских письменных памятников было очень велико и постоянно увеличивалось по мере расширения раскопок. Первые переводы этих текстов на европейские языки были сделаны на протяжении полувека, последовавшего за дешифровкой клинописи. По мере исследования в XX в. древнемесопотамской культуры все отчетливее выявлялось, как архаизм общества Двуречья, долго сохранявшего следы первобытной демократии (в частности, ограничение власти царя собранием воинов), сказался и в памятниках литературы.

Среди текстов, обративших на себя особое внимание исследователей с самого начала изучения месопотамской литературы, едва ли не наибольший интерес у специалистов по мифологии вызвала поэма «Энума Элиш». В переводе В. К. Шилейко она носит название «Когда вверху». В ее основе — миф о сражении богов с «праматерью Тиамат» (слова из перевода Шилейко), с которым связывается происхождение Земли и Неба, всего мироздания. При большом архаизме мифологического содержания поэмы в ней есть и элементы древних астрономических познаний, что видно из самой терминологии, совпадающей с астрологическими гадательными текстами.

Иначе говоря, эта поэма, как и некоторые другие произведения аккадской литературы, одновременно содержит и весьма древние мифы в форме, близкой к фольклорной, и отдельные черты месопотамской «преднауки». Такое соединение древнего с новым свойственно в целом аккадской литературе.

Текст поэмы «Энума Элиш» был впервые издан английским ученым Г. Смитом в 1876 г. Вскоре за этим последовало издание немецким ассириологом П. Хауптом в 1884—1891 гг. основных частей аккадского текста древнейшей эпической поэмы человечества «Гильгамеш» (см. о ней особую статью выше).

К числу других эпических памятников аккадской литературы относятся такие (изученные отчасти в конце XIX в. и более полно на протяжении XX в.), как поэма об Атрахасисе, ряд поэм, связанных с нисхождением в загробный мир, — повествование о боге Нергале, рассказ о сошествии Иштар в ад, поэма о боге чумы Эрре (в эпосе — другое имя Нергала). Нравственные проблемы, судьба человека в мире и причины зла, допускаемого богами, составляют тему старовавилонской поэмы о «невинном страдальце» и связанной с ней «вавилонской теодицеи», во многом напоминающей Книгу Иова¹.

С повседневной обрядовой практикой, регулировавшей отношения между человеком и богом, связаны многочисленные заклинания и молитвы. К концу су-

ществования Вавилона и Ассирии все более возрастала роль предсказаний и гаданий (по внутренностям жертвенных животных, по движению светил, по разным предметам, по аномальным рождениям и т. д.).

Не так давно изучен состав частных библиотек позднеассирийского времени. Выяснилось, что независимо от характера занятий владельца библиотеки основную массу текстов составляли предсказания. Жители Древней Месопотамии никогда не были уверены в будущем (даже самом близком), что и определило особенности их чтения. Другие литературные жанры в этих библиотеках отсутствуют, а предсказаний в каждом частном собрании — несколько десятков, а то и больше сотни клинописных книг.

К стихотворным произведениям прикладного характера относились и разного рода заклятия, например от злых духов. В мире, где человек мыслил себя окруженным опасностями, которые воплощались в этих существах, охрана его (как и многие другие важнейшие общественные функции) доверялась поэзии.

Исследование эпической и лирической поэзии на шумерском языке, проведенное американским шумерологом С. Крамером и другими учеными на протяжении последних четырех десятилетий, открыло древнюю литературу, еще более архаичную, чем последующая аккадская.

Существенную часть этой раннешумерской поэзии составляют тексты обрядовые, например песни о любви Инанны и Думузи².

Такие древнейшие образцы поэзии Шумера, как поэмы о мировом дереве и об орле Анзуд, оправдывают обозначение «мифопоэтический», которое часто прилагается к характеру мышления в Древней Месопотамии³. Под этим термином имеется в виду описание мира с помощью имен и понятий, заимствованных из мифологии, которая представляла собой первую систематизированную картину Вселенной. В мифологии наряду с чертами поэтическими были и преднаучные, например в эпосе «Энума Элиш». О многих сторонах жизни людей Вавилона и Ассирии, их помыслах и нравах мы узнаем только благодаря аккадской литературе.

Поэзия Древней Месопотамии неотторжимо связана со всей жизнью общества, ее породившего. Знакомая с ней, мы в какой-то мере проникаем и в далекую от нас культуру.

За более чем полстолетия ассириология и в особенности шумерология продвинулись далеко вперед благодаря открытию и систематическому изучению как новых копий и фрагментов ранее известных текстов, так и большого числа произведений (в частности, шумерских) до тех пор неизвестных. Вместе с тем становятся доступными и древние переложения некоторых шумерских и аккадских текстов на другие древневосточные языки (хеттский, хурритский и т. д.).

ПОСТСКРИПТУМ

В качестве одного из наиболее интересных образцов литературы на аккадском языке более позднего периода можно привести «месопотамскую теодицею», относящуюся к литературе мудрости, широко представленной в традициях, связанных исторически с древнееврейской. Согласно новейшим изысканиям Дж. Буч-

челлати, основывавшегося на произведенной Лембертом текстологической реконструкции этого произведения, оно представляет собой диалог двух месопотамских писцов или писателей, излагающих диаметрально противоположные точки зрения на мир и человеческую жизнь (зимой 2001 г. автор имел возможность принимать участие в детальном разборе клинописного текста на семинарах Дж. Буччеллати, раскрывшего свое понимание его в серии публикаций). Изложенные одним из собеседников крайне пессимистические взгляды находят параллели в значительно более поздней античной литературе. Особый интерес представляет изощренная поэтическая форма текста, построенного как акростих с повторением одинаковых начал строк в целой строфе.

Кроме литературы, указанной в статье о Гильгамеше, из изданий других текстов ср.:

The Babylonian Legends of the Creation and the Fight Between Bel and the Dragon, as Told by Assyrian Tablets from Nineveh; with Twenty-Six Illustrations / British Museum. Dept. of Egyptian and Assyrian Antiquities [London: Harrison & Sons], 1931.

From Distant Days: Myths, Tales, and Poetry of Ancient Mesopotamia / Benjamin R. Foster. Bethesda (Maryland): CDL Press, 1995.

Babylonian Historical-Literary Texts / A. K. Grayson. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1975.

Примечания

¹ См.: *Клочков И. С.* Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время: Очерки. М., 1983.

² См.: *Лирическая поэзия Древнего Востока.* М., 1984.

³ См. об этом подробно: *Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т.* В преддверии философии: Духовные искания древнего человека / Пер. с англ. под ред. и со вступит. ст. В. В. Иванова. М., 1984 (там же библиография).

УГАРИТСКИЙ ЭПОС

Пятьдесят лет назад — в 1929 г. — французская экспедиция, работавшая в Рас Шамра (Северная Сирия), нашла архивы древнего портового города Угарита (середины и второй половины II тыс. до н. э.). Продолжавшиеся полвека раскопки принесли неоценимые открытия, перевернувшие представления о культуре древней Сирии. Одной из наибольших неожиданностей было обнаружение обширной художественной литературы, написанной на ранее неизвестном северо-западно-семитском (ханаанейском) языке — угаритском. Тексты этой литературы записаны особым клинописным алфавитом, который в свете новейших открытий можно считать ответвлением древнесирийско-месопотамской клинописи, по-видимому, восходящей к той месопотамской (шумерской), которую употребляли в еще более древнем северносирийском городе Эбла, где архивы найдены в последние годы (1974—1979 гг.) итальянской экспедицией. Культура Эблы середины III тыс. до н. э. во многих отношениях (в частности, по характеру мифологии, специфическим именам богов — Баал, Дагон, Решеф, Шипиш и именам людей, в частности, образованным от имен богов типа Эль, и т. п.) оказалась предшественницей культуры Угарита. Поэтому новые открытия сделали еще более заманчивыми перспективы изучения многотысячелетней непрерывавшейся традиции, впоследствии повлиявшей и на греческую (недаром финикийский алфавит, перенятый греками и другими народами античного мира, в конечном счете связан с угаритским), и на римскую (главным образом через посредничество этрусков).

Угаритский мифологический эпос типологически (подобно гомеровскому) соединяет черты фольклорного происхождения с первыми проявлениями индивидуального творчества автора-сказителя. Эпос включает многочисленных основных персонажей — древних богов Угарита — таких как главный бог Эль, бог бури Баал и его противник бог моря Ямм, бог-кузнец и ремесленник Кусар-ва-Хасис, воинственная богиня Анат, носящая прозвище Невестка Народа («Предводительница воинов»). Вместе с богами в сложных композиционных построениях угаритского мифологического эпоса участвуют и люди — такие как мифологический герой Данель (имя, по происхождению соответствующее ветхозаветному имени Даниил) и его сын Ахат. Эпос много дает для понимания не только мифологических представлений, но и обрядов древнего Угарита. Так, в эпосе о Данеле подробно описываются гадания по вещим птицам и их внутренностям, явно отражающие ту же традицию, которая через финикийское и этрусское посредничество оказала влияние и на древнеримскую.

Наряду с мифологическими сюжетами (большой частью весьма архаичными и восходящими ко времени, далеко отстоящему от фиксации их в угаритской письменности) в угаритской литературе отражены и реальные исторические события, как в стихотворной повести о Керете. Портовый город Угарит, где (как в позднейших портах Нового времени) было несколько кварталов с разноязычным населением, был связан с основными центрами всего тогдашнего цивилизованного мира. Это отражено и в поэмах, где упомянут и Древний Египет (Хикуптах, по имени города Мемфиса), и Крит (Каптор), и древний город Губл (в ранней форме, от которой произведено имя Гулана — бога помощника Баала; позднее от имени Губла будет образовано название книги — Библии).

Поэтическая форма угаритского стиха, хорошо и точно переданная благодаря фонетическому характеру письма, основана на характерном для древнесемитской поэзии параллелизме. Наиболее простая и очевидная форма параллелизма — повторение одной и той же мысли или образа разными словесными средствами в двух смежных строках. Но параллелизм не ограничивается только этим формальным приемом, он сказывается в постоянном повторении эпических формул и целых стихов, в последовательном нанизывании сходных эпизодов; например, Данель гадает сначала по орлам, потом по отцу орлов, наконец, по матери орлов (только в третьем случае гадание дает трагический ответ о гибели его сына). Сходное троекратное построение видно и в последующем месте поэмы, где Данель проклинает в сходных друг с другом выражениях три города, причастных к убийству его сына. Двучастное построение можно продемонстрировать на композиционной схеме эпизода, где богиня Анат устраивает побоище. За описанием учиненного ею избияния людей следует гротескная сцена (поражающая первоизданностью лежащих в ее основе наглядных образов), где избияние повторяется и во дворце Анат, но при этом (как в гротескных сценах «Одиссеи») богиня пускает в ход все, что ей попадает под руку: и стулья, и столы, и скамейки для ног. Первое побоище описано как трагичное, второе — как гротескное, в чем можно усмотреть не только композиционный прием, но и проявление взгляда автора на ход событий, сопоставимый с более поздними обобщениями философии истории. Двучастное (в более широком смысле — основанное на параллелизме) построение можно видеть во всем рассказе об убийстве Ахата, где сперва его убийца спускается на героя в облике орла, а затем по орлам гадают о его убийстве (самое древнее название орла — «вещей птицы» — и некоторые другие подробности этого мифа позволяют предполагать отражение в нем древнейших представлений народов Евразии).

Образность угаритских поэм изощрена. Подлинное чувство природы сопряжено в них с переживанием космического единства, сочетающего в одно целое деревья и камни, небо и землю, моря и звезды. В сюжете спора Анат с Ахатом поэтически выражена мысль о неизбежности смерти людей, отличающей их от богов. Едва ли будет преувеличением, если мы скажем, что в середине II тыс. до н. э. ни одна из известных по памятникам того времени литератур не поднялась до такой высоты философской мысли, выраженной с предельным совершенством в лаконической стихотворной форме.

Для многих поэтически и философски значимых мест Ветхого Завета найдены близкие соответствия в угаритских поэмах, что позволяет в известной мере пред-

положить преемственность двух этих традиций. Хотя через литературы (ветхозаветную, древнегреческую, римскую), испытавшие в древности влияние угаритской, эта последняя и оказала на всех нас воздействие, сама она еще мало известна современному читателю.

ПОСТСКРИПТУМ

Угаритский эпос в русском переводе — вполне точном в отличие от того достаточно поэтически вольного, которому был предпослан первоначальный вариант этого текста (Красные листья: Восточный альманах. Вып. 8. М.: Гослитиздат, 1980. С. 568–584) — доступен теперь в издании: Шифман 1993 (с основательной критикой предшествующих переводов). Переводы на иностранные языки см. в прилагаемой библиографии.

Литература

- Шифман И. Ш.* Угаритский эпос / Введ., пер. с угаритского и коммент. И. И. Шифмана. М.: Восточн. лит. РАН, 1993. (Памятники Востока; 105).
- Caquot A., Szyner M., Herdner A.* Textes Ougaritiques: Introduction, traduction, commentaire. Paris: Editions du Cerf, 1974.
- Coogan M. D.* (Ed. and translated). Stories from Ancient Canaan. Philadelphia: Westminster Press, 1978.
- Craigie P. C.* Ugarit and the Old Testament. Grand Rapids: Eerdmans, 1983.
- Fisher L. R.* Ras Shamra Parallels: The Texts from Ugarit and the Hebrew Bible. Rome: Pontificium institutum biblicum, 1972.
- Aqhat Epic. English & Ugaritic. The Ugaritic Poem of Aqhat: Text, Translation, Commentary / B. Margalit. Berlin; New York: De Gruyter, 1989.
- An Anthology of Religious Texts from Ugarit / Compiled by J. C. Moor. Leiden; New York: E. J. Brill, 1987.
- Olmo Lete G. del.* Mitos y Leyendas de Canaan: Según la Tradición de Ugarit. Textos, versión y estudio por G. del Olmo Lete. Madrid: Ediciones Cristianidad; Valencia: Institucion San Jeronimo, 1981.
- Whitaker R. E.* A Concordance of the Ugaritic Literature. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1972.

ДРЕВНЯЯ ЛИТЕРАТУРА МАЛОЙ АЗИИ

Все, что мы знаем сейчас о литературе на древних языках Малой Азии, открыто за последние три четверти века. В начале прошлого столетия в селении *Богазкёй*, в ста километрах к востоку от столицы Турции Анкары, был найден громадный клинописный архив Хеттского государства. До наших дней продолжают раскопки в этом селении, где когда-то находился древний город Хаттуса — столица хеттов. В Хаттусе найдены десятки тысяч клинописных книг — глиняных таблиц, число находок растет с каждым годом. Крупнейший чешский востоковед Б. Грозный во время первой мировой войны расшифровал тексты на клинописном хеттском языке и установил, что этот язык принадлежит к индоевропейской семье языков. В самых древних или наиболее архаических хеттских текстах можно найти немало следов таких черт, которые восходят к ранней общиндоевропейской традиции. В древнехеттской погребальной песне (в «Гадании о будущей войне с хурритами») и некоторых других архаических образцах ритуальной поэзии (связанных с царским похоронным обрядом) к этой традиции можно возвести не только размер и принципы звукового (в том числе и метрического) подбора слов, но и сами слова и их сочетания, в частности излюбленные в хеттской литературе (как и в других индоевропейских) сочетания однокорневых слов (как в русском фольклоре: *горе горевать, думу думать*). Очень показательное в этом смысле короткое обрядовое стихотворение, посвященное богу Пирве — хеттскому божеству на лошади, имя которого родственно имени славянского бога Перуна. В самой ранней датируемой клинописной хеттской надписи царя Аниттаса (около XVIII в. до н. э.) встречается другое древнее индоевропейское имя бога — *Сну-Суммис* (Бог-Наш), в позднейших хеттских текстах уже отсутствующее; это имя родственно имени греческого Зевса. К общиндоевропейскому словарю восходят некоторые из стандартных хеттских словосочетаний, впервые встречающихся в надписи Аниттаса и повторяющихся в позднейшей хеттской литературе, начало которой кладет эта надпись (так, в ней встречается архаическая формула, включающая в свой состав глагол, родственный русскому *молиться*). Столь ранние индоевропейские истоки можно обнаружить и в недавно открытом тексте древнехеттского мифа о детях царицы Канеса. Хотя в этом мифе упоминаются реальные малоазиатские города Канес (Неса) и Цальпа, где хетты обитали на рубеже III и II тыс. до н. э., его сюжет намного древнее. Речь в нем идет о чудесном рождении мифологических героев — близнецов, которые вступают в кровосмесительный брак со своими сестрами. Следы этого мифа об-

наруживаются и в древнеиндоиранской традиции, и в древнеирландской. Сравнение таких архаических текстов позволяет в какой-то степени восстановить литературу, существовавшую на общеиндоевропейском языке примерно в V тыс. до н. э. «Машина времени» современных гуманитарных наук, пользующихся точными методами реконструкции, нигде не позволяет совершить такое длительное путешествие в прошлое, как при восстановлении целых текстов на не дошедшем до нас общеиндоевропейском языке.

Наиболее архаичные образцы хеттской литературы, такие как погребальная песня, повесть о детях царицы Канеса (Несы) и надпись Аниттаса, связаны еще с тем временем, когда главным городом хеттов был Канес (Неса). Память об этом времени сохранилась и позднее в названии клинописного хеттского языка, который сами хетты называли несийским, или канесийским. О богах с именами индоевропейского происхождения, например о Пирве, хетты и позднее говорили как о «богах Канеса»; к ним надлежало обращаться по-канесийски, то есть по-хеттски; их славословили «певцы Канеса», продолжавшие старую традицию несийских гимнов богам. В то время, когда Канес был главным торговым центром древней Малой Азии, культура хеттов испытала сильное воздействие народа хатти (или протохеттов) — древнего неиндоевропейского населения северо-восточной части Малой Азии.

Все устройство царского двора, главные титулы и придворные должности были заимствованы хеттами (как и их соседями палайцами) у хатти; вместе с ними были усвоены поэтические формы величания царя и царицы и другие литературные жанры, связанные с исполнением придворных обрядов. Если классифицировать культуры по степени их восприимчивости к иноязычным и иноземным воздействиям, то хеттскую культуру можно было бы объединить по этому признаку с позднейшей японской; несколько раз на протяжении своей истории хетты обнаруживали способность к легкому усвоению глубоких черт чужой культуры. Уже к моменту составления надписи Аниттаса в главный пантеон его царства наряду с индоевропейским Сиу-Суммисом (Богом-Нашим) входил бог хатти Престол — воплощение царской власти. Аниттас еще стремился утвердить значимость Несы (хотя он и начал с войны против этого города) и проклинал Хаттусас, в чем можно видеть отзвук былых распрей несийских царей и царей хатти. Хаттусилис же в XVII в. до н. э. перенес в Хаттусас столицу всего царства, отчего этого царя и прозвали Хаттусилисом. Древнее царство несийских обитателей Куссара превратилось в «страну Хатти». К тому времени, когда язык хатти в середине II тыс. до н. э. стал мертвым, культура народа, на нем говорившего, была перевоплощена на хеттском языке. Вся ранняя мифологическая литература Древнехеттского царства, в частности, мифы, связанные с исполнением ежегодных царских праздников, представляет собой переложение образов хатти. Поэтому мифология хатти нам хорошо известна по этим переложениям, хотя постепенная дешифровка самого языка хатти (сохраненного для нас хеттскими писцами, не всегда уже его понимавшими) продвигается очень медленно.

Как африканские культуры прошлого тысячелетия, культура хатти относилась к самой периферии тогдашнего цивилизованного мира. Когда она попала под прожектор древнего способа передачи информации — письменности, она еще носила чрезвычайно архаический характер, более свойственный культурам бес-

письменным. Причудливость литературы хатти позволяет предложить сравнение ее места среди литератур Древнего Востока с ролью африканской скульптуры для истории изобразительных искусств. Именно крайняя наивная примитивность в обожествлении природных сил изумляет при чтении хеттских переложений мифов хатти.

Архаичность этих мифов проявлялась и в том, что они обычно составляли часть обряда. Если по отношению к мифам большого числа народов их происхождение из обрядов надо еще доказывать, то в литературе хатти это с очевидностью следует из самих текстов. Но особый интерес обрядов хатти состоит в том, что в главных своих чертах религия хатти продолжает древнейшую культуру Малой Азии VII и VI тыс. до н. э., открытую благодаря недавним находкам в Чатал Хююке. От этой древнейшей традиции религия хатти, в частности, унаследовала не только обряды поклонения пчеле и похоронные обряды, сопряженные с мышью, но и почитание леопарда как главного священного животного. Это нашло продолжение и в культуре хеттов, и во многих гораздо более поздних традициях других народов вплоть до образа Витязя в барсовой шкуре у Руставели, или леопарда, являвшегося в пророческом сне герою «Песни о Роланде», или барса, который вместе со львом и волчицей видится Данте в первой песне «Ада». Связь этих литературных традиций средневековья с древними малоазиатскими мифами показывает и совпадение самих слов: так, во многих новых языках, в том числе и в русском, названия леопарда и барса в конечном счете восходят к хатти и хеттскому.

Миф хатти о боге Грозы и Змее схож с греческой легендой о победе бога Змеборца над Тифоном. Это не единственное свидетельство возможного воздействия литературы хатти (видимо, через дальнейшее хеттское посредничество) на позднейшую греческую. В поэзии хатти (как и в древнеегипетской литературе) есть деление на язык богов и язык людей, аналогичное такому же делению у Гомера. Любопытно, что одно из слов языка богов у Гомера — название «бессмертной крови богов» — представляет собой заимствование из хеттского, где существовали особые «божества крови».

Миф хатти о поединке бога Грозы со Змеем отразился не только в литературе древней Малой Азии и соседних областей, но и в их искусстве: уже в конце хеттской истории сцены из этого мифа были воспроизведены на барельефе из Малатьи. Слева на барельефе виден бог Змеборец, справа — кольца клубящегося пораженного им Змея. В позднейшем хеттском изобразительном искусстве нашел воплощение и другой миф хатти: сцены, изображающие падение божества с небес, историками хеттского искусства рассматриваются как иллюстрации к мифу о Луне, упавшей с неба. Даже и на одной из клинописных табличек, на которых записан хеттский перевод этого мифа хатти, писец добавил иллюстрацию — изображение льва, символа бога Грозы и символа древнехеттского царя. Особый жрец, носивший титул Человек бога Грозы, должен был читать миф о Луне и боге Грозы всякий раз, когда слышались удары грома. Страх перед богом Грозы, главным божеством хатти, перенятым уже ко времени Аниттаса в хеттский пантеон, сказывается даже и в биографиях крупнейших хеттских царей: Мурсилис II рассказывает, как он лишился дара речи от испытанного им когда-то во время грозы страха. В позднейшей хеттской эпической поэзии вновь возникает мотив

боязни того, что луна и солнце исчезнут с неба и оставят мир во тьме; их грозит стащить с небес герой по имени Серебро.

Мотив исчезающего и возвращающегося Солнца встречается в мифе об Океане, задержавшем у себя Солнце, и в другом цикле хеттских мифов, связанных с традицией хатти. В этом мифологическом цикле, где особенно отчетливо проявляется нерасторжимое единство обряда и мифа, описывается исчезновение одного из богов хатти, вызванная этим засуха и другие беды, связанные с его исчезновением. Этот миф о скрывающемся боге в разных его вариантах относится к различным богам — Грозы, Солнца, к богу плодородия Телепинусу, богине Инаре, богине Анцили (в последнем случае миф приурочен к избавлению от страданий во время родов). В некоторые из этих вариантов мифа включены отдельные обрядовые части (в том числе древние заклинания и заговоры), видимо, связанные с наиболее древними хеттскими народными магическими (в том числе и стихотворными) формулами, которые унаследованы от индоевропейской фольклорной традиции. Фольклорный характер всего цикла особенно отчетливо обнаруживается в том, как одни и те же стандартные формулы с очень небольшими вариациями сочетаются в разных контекстах.

Первоначальная основа этих мифов имеет много общего с широко распространенными в области древней восточномедиземноморской культуры мифами об исчезающем и возвращающемся божестве плодородия. Весь этот круг явлений важен для понимания представлений, предшествовавших христианскому повествованию о Воскресении. Среди древних восточномедиземноморских мифов об исчезающем и возвращающемся боге мифы хатти и хеттов отличаются наглядностью изображения картин умирающей и возрождающейся природы. Следы влияния хаттского и хеттского мифа о Телепинусе и пчеле, его находящей, обнаружены на широкой территории от Греции до Закавказья.

В период Древнехеттского царства (XVII—XVI вв. до н. э.), когда хеттские писцы старались тщательно перевести и записать исчезающую литературу хатти, духовная культура самого этого царства вовсе уже не была столь архаической, как можно было бы думать по одним этим текстам. Если воспользоваться уже предложенным сравнением с японской культурой, то полное усвоение хеттами месопотамской клинописной литературы можно сопоставить с тем, как в средневековой Японии была перенята китайская иероглифическая литература: в обоих случаях речь шла об усвоении не только системы письма, но целой системы знаний и текстов, с нею связанных. Древнехеттские писцы ко времени Хаттусилиса I настолько овладели аккадским языком, что составляли на нем такие описания боевых подвигов хеттских царей, как рассказ об осаде города Уршу. Многие важнейшие сочинения, составлявшиеся от имени древнехеттских царей, — «Летопись Хаттусилиса I» и «Завещание Хаттусилиса I», «Таблица Телепинуса», — дошли до нас в хеттском и аккадском вариантах. Но по своему жанру эти тексты отличались от всей аккадской литературы. «Летопись Хаттусилиса I» нужно признать самым древним во всей мировой литературе образцом этого жанра, так как в ассирийской литературе анналы появляются тремя столетиями позднее и, по видимому, не без влияния хеттских образцов. Вместе с тем анналы Хаттусилиса I продолжают традицию, начатую надписью царя Аниттаса: в обоих текстах повествование о подвигах, совершенных царем благодаря покровительству богов, по-

степенно приближается к наибольшему достижению царя, которым и завершается рассказ. Следующий шаг в развитии жанра исторического повествования был совершен автором «Таблицы Телепинуса» (XVI в. до н. э.).

Многочисленные походы древнехеттских царей против отдельных городов Малой Азии (например, Цальпы на Черном море) и Северной Сирии (например, Хальпы) описаны в специальных хеттских исторических сочинениях, фрагменты которых дошли до нас. Некоторые из этих древнехеттских исторических рассказов продолжают в известной мере месопотамскую традицию повестей о великих царях Аккада, к которой примыкает древнехеттский текст легенды о Нарам-Суэне. Иногда в повествования о подлинных событиях включаются и мифологические рассказы или уподобления: так писец — автор текста — обнаруживает свою школьную ученость. Это относится, например, к образу богини Солнца, сидящей на своем престоле и пишущей клинописное послание, где упоминается город, куда надлежит идти хеттскому войску. Этот образ завершает сохранившуюся часть весьма примечательного древнехеттского стихотворного сочинения, посвященного выходу хеттов в Северной Сирии к Средиземному морю. Это событие отмечалось в качестве важнейшего для истории Древнехеттского царства в целом ряде исторических и ритуальных древнехеттских текстов. В поэтическом рассказе оно предстает как подвиг героя, который превратился в Быка (видимо, отзвук восточнесредиземноморской легенды, сказавшейся и в предании о критском царе — быке Минотавре) и сдвинул гору, стоящую на пути хеттов. А превращение человека, на голове которого оказались корзина и стрелы, в Быка, раздвинувшего горы, очевидно, отражает древний обычай. И другой обычай, упомянутый в «Завещании Хаттусилиса», когда мать наследника сравнивает себя с коровой, у которой вырвали чрево, восходит к старинному индоевропейскому обряду сохранения плодородия, встречавшемуся в древнеиндийских и римских ритуалах.

«Завещание Хаттусилиса I» и «Таблица Телепинуса» принадлежат едва ли не к самому своеобразному жанру древнехеттской литературы. Это обращения древнехеттских царей к собранию воинов, которое в то время еще существенно ограничивало их власть.

«Таблица Телепинуса» по своей задаче и строению близка к «Завещанию Хаттусилиса». Дословное совпадение некоторых мест обоих текстов позволяет думать, что «Завещание Хаттусилиса», а может быть, и другие подобные ему обращения древнехеттских царей к собранию, послужило в известной мере образцом для «Таблицы Телепинуса».

Степень свободы входивших в собрание должностных лиц, к которым обращались древнехеттские цари, не приходится преувеличивать. Об этом свидетельствует текст надписи Хаттусилиса I, где он грозит жестокими наказаниями придворным, которые посмели бы стать на сторону отстраненной Змеи — Тавананы. Из надписи видно, что древнехеттские цари могли расправляться со своими придворными не менее жестоко, чем с вражеским войском. Сохранилась и древнехеттская дворцовая хроника — сборник коротких назидательных рассказов («анекдотов») о проступках придворных и должностных лиц, сурово покаранных царем. Этот жанр небольших поучительных рассказов и позднее существовал в хеттской литературе.

Одной из главных тем исторических сочинений Древнехеттского царства была борьба хеттских царей с хурритами. Хаттусилис I в своей «Летописи», подобно испанским конкистадорам, попавшим в империи Монтесумы или инков, с изумлением перечисляет те несметные сокровища, серебряные и золотые изделия, в том числе изображения хурритских божеств, которые были им захвачены в походах в хурритские земли. Благодаря этим походам хетты начали знакомиться с культурой хурритов — могущественного народа, уже к началу II тыс. до н. э. усвоившего многие духовные достижения древней месопотамской цивилизации, в том числе и клинопись (перенятую хеттами в варианте, близком к сирийскому древнехурритскому). Культурное влияние хурритов было особенно значительным на юге Малой Азии, в Северной Сирии и верховьях Евфрата, где они составляли большую часть населения. По мере того как эти области включались в сферу влияния Хеттского царства, в нем усиливались хурритские элементы.

Исторические несчастья, переживавшиеся хеттами в период между Древним и Новым царствами, отражены в молитвах среднехеттского времени в наивной форме сетований, напоминающих эпизод в позднейшем хеттско-хурритском переводном эпосе, где бог Эа не советует богам истреблять людей, потому что тогда некому будет совершать жертвоприношения, и богам самим придется заняться черной работой — пахать и молотить зерно. Но в среднехеттское время сочинена и молитва Кантуцилиса, где поэтически выражены мысли об ограниченности человеческой жизни и ее обреченности, напоминающие не только по сути, но и по лаконической сдержанности формы изложения образцы ветхозаветной мудрости.

Ноты печали и жалобы богам, часто звучащие в среднехеттских текстах, не раз сопровождаются описаниями бедственного положения Хеттского царства. Прежнее значение потеряли не только северные, но отчасти и центральные области старого Хеттского царства, включая и его столицу Хаттусас, на который племена каска совершали набеги. Напротив, в эпоху Среднего царства резко возрастает роль южных областей с преобладающим лувийским и хурритским населением. Имена некоторых царей среднехеттского периода определяются как лувийские, они отличны от хеттских имен древнехеттских царей. Царские имена в среднехеттское время (как и позднее) на печатях выступают в двух формах — клинописной и иероглифической. Так называемая хеттская (точнее, лувийская и хурритская) иероглифическая письменность была создана населением южных частей Малой Азии, быть может, по образцу египетской иероглифики (хотя большинство знаков ее имеют самостоятельное происхождение). Это согласуется и с другими свидетельствами египетского влияния на юг Малой Азии. Иероглифическая письменность известна начиная с XVII в. до н. э., но особенно широко ею начали пользоваться в среднехеттский период. Позднее Мурсилис II повелел писать на клинописных таблицах те религиозные установления, которые до этого, при царях среднехеттского периода, искажались по вине писцов, писавших иероглифами на дереве. Из-за непрочности этого материала предполагаемая обширная литература, писавшаяся лувийскими (а может быть, и хурритскими) иероглифами на дереве, до нас не дошла, хотя был обнаружен целый архив печатей с короткими текстами, написанных иероглифами. Кроме иероглифических надписей на печатях с царскими именами, от времен Хеттского царства сохранились монументальные иероглифические надписи, интерпретация которых еще только

начинается. Эти надписи составляли существенную часть нового монументального стиля лувийско-хурритского изобразительного искусства. Самым внушительным его памятником была скульптурная галерея в храме среди скал в Язылыкая близ Богазкёя. В этом храме, который начали сооружать еще в XV в. до н. э., но достраивали при последних хеттских царях, на скалах изображен хурритский пантеон — бог Грозы Тешшуб, богиня Иштар — Шаушка, боги Луны и Солнца. Подписи, содержащие хурритские имена богов и некоторые другие хурритские слова, выполнены хеттскими (лувийскими) иероглифами. Храм Язылыкая использовался хеттскими царями Нового царства (XIV—XIII вв. до н. э.) для заупокойного культа их династии, имевшей хурритское происхождение. Одним из последних (если не последним) перевоплощением хеттской культуры и хеттской государственности, как Протей, менявшей свои образы, было усвоение ею всего богатства хурритской культуры. Как раньше у хатти, хетты перенимали у хурритов те их достижения, которые были в то время существенны для технического уровня цивилизации. Так воины-хетты стали ездить на хурритских легких колесницах, запряженных конями, и хеттские войска завоевывали новые земли.

Большой стихотворный гимн богу Солнца, сочиненный в это время, наряду с явными следами зависимости от вавилонских гимнов богу Шамашу обнаруживает и новые черты, скорее всего, обличающие митанийское (хурритское, а в конечном счете индоиранское) влияние: в гимне описывается выезд бога Солнца на колеснице, запряженной конями. В тот же период сходные мотивы появляются и в египетских гимнах Солнцу. Позднейшие отзвуки такого же представления у западных семитов видны в некоторых древнееврейских ветхозаветных текстах (Четвертая Книга Царств). По отношению к Египту во времена, соответствующие среднехеттскому, хурритское влияние на религию бесспорно. В магических египетских ритуалах времени Аменхотпа (Аменхотепа III) и в некоторых других надписях упоминается хурритская Иштар — Шаушка, воительница на лошади, главное божество, связанное с хурритским влиянием на хеттскую религию (по мнению многих ученых, ее образ лег и в основу греческой легенды об амазонках). В хурритском мифологическом эпосе, дошедшем до нас в хеттских переводах, обнаруживаются дословные совпадения с египетским мифом о Горе и Сетхе. Поэтому и сходство в деталях культа Солнца — высшего покровителя царя — и его небесного соответствия (новохеттские цари обычно называли себя «Мое Солнце») были, скорее всего, не только плодом развития в сходном направлении, но и результатом взаимных влияний. Любопытно, что именно в этот период заключаются на протяжении трех поколений династические союзы фараонов (в том числе Аменхотепа III) с дочерьми царей Митанни, а несколько позднее предполагался брак вдовы фараона с хеттским царевичем, о чем подробно повествует «Летопись Суппилулиумаса». Амарнский период был не только временем, когда в Египте утвердилась религия поклонения Солнцу, отчасти напоминавшая современные ей хеттские и хурритские религиозные представления, но и временем оживленной дипломатической переписки Египта с другими странами Ближнего Востока.

Хеттская и хурритская литературы представляют собой то не достававшее ранее звено, благодаря которому нам открывается преемственность между древней традицией Месопотамии и античной основой всей новой европейской литературы.

Сюжет хурритской мифологической поэмы о смене на небесах четырех поколений богов аналогичен смене таких же четырех поколений богов в греческой Теогонии.

В четвертом хурритском поколении богов главный из них — бог Грозы Тешшуб — совпадает по своей функции с греческим Зевсом Громовержцем. Дальнейшее хеттско-хурритское повествование о сражении бога Грозы с чудовищем Улликумми похоже на уже упоминавшийся древнехеттский миф о борьбе бога Грозы со Змеем и греческий миф о Тифоне. Для доказательства связи двух версий мифа — хеттско-хурритской и греческой — особенно важно то, что в поздней греческой традиции сохраняется приурочение битвы с Тифоном к той же горе в Северной Сирии (почитавшейся греками как святилище Зевса), которая выступает и в «Песни об Улликумми» (со сходным названием) как местопребывание бога Грозы. Та же гора Цафон считалась обиталищем богов в угаритском мифологическом эпосе, в свою очередь, испытавшем значительное хурритское влияние.

Другое важное совпадение, объединяющее греческий вариант мифа с хурритско-хеттским, — мотив резака, которым отделили небо от земли. В «Песни об Улликумми» этот резак появляется в эпизоде, где выступает гигант Упеллури, который, подобно греческому Атласу, держит на себе Небо и Землю. Отрезав Улликумми от плеча гиганта, хурритского Атласа, бог Эа лишает Улликумми его силы, что подобно греческому мифу об Антее. В греческой мифологии такое же орудие выступает как средство отделения от Земли (Геи) Неба (Урана) и оскопления Урана Кроном.

Можно отметить также и некоторые повторяющиеся в древнегреческом эпосе поэтические приемы, совпадающие с хурритско-хеттскими и египетскими: таково использование разговора человека с душой как обозначение размышлений героя. Этот стилистический прием, подобный современному внутреннему монологу, регулярно использовался в хеттских поэтических переводах хурритского эпоса и в то же время дал название известному египетскому папирусу (этот же прием, обычно со ссылкой на греческий источник, встречается и у авторов последних столетий, например у Эдгара По в «Улялюм»).

Обилие стереотипных эпических формул, повторяющихся в разных местах поэмы или в разных поэмах, объединяет весь хеттско-хурритский цикл поэм о Кумарби и древнегреческие поэмы Гомера.

Не исключено, что и греческий эпический гекзаметр, заимствованный характер которого давно предполагался специалистами по греческой метрике, возник под влиянием размера хурритских и хеттских поэм (о разных объяснениях этого размера см. ниже в специальной статье, включенной в настоящий том).

Наконец, нельзя не отметить, что даже традиционный образ Гомера как слепца-рапсода хорошо согласуется с обычаями Древней Месопотамии, где слепых часто делали певцами и музыкантами.

Хеттские и хурритские поэмы, как и недавно открытые следы значительного воздействия египетской и семитской культуры на греческую, заставляют рассматривать греческий эпос не как новую главу истории литературы, а как эпилог всей предшествующей древневосточной. Иногда говорят об отличии древнегреческого типа культуры (времени расцвета Афин) от древневосточного, но при

этом не следует забывать, что в самой Греции оба эти типа следовали друг за другом, не прерывая культурной преемственности.

В хурритском и хеттском эпосе изумляет обилие действующих лиц, включающих не только многочисленный хурритский и старый шумеро-аккадский месопотамский пантеон, но и других существ, неожиданность их поступков, богатство воображения рапсода, громоздящего эпизод за эпизодом. При различии сюжетов стих и повторяющиеся формулы в этих многочисленных сочинениях настолько однотипны, что каждое из них кажется дополнительной вариацией «на одну и ту же тему». Это сближает описываемый жанр хурритской и хеттской поэзии с фольклором.

В богазкёйском архиве частично сохранились и другие обширные хурритские поэтические произведения, как «Песня об охотнике Кесси», для которой существует краткий хеттский пересказ. В этой поэме (как, возможно, и в других образцах собственно хурритской литературы, свободной от шумерских и аккадских воздействий) проявляется сходство мифологии хурритов и населения Кавказа.

Контакты с Сирией, бывшие одной из причин проникновения к хеттам хурритского культурного влияния, в новохеттский период привели также и к появлению хеттского перевода угаритского мифа о Ваале и Ашерту, достаточно близкого к позднейшей ветхозаветной истории Потифара (см. о последней в сравнительном плане в статье о Федре во втором томе настоящего издания).

Обилие переводной литературы новохеттского времени контрастирует со сравнительно ограниченным числом и однообразием самостоятельных сочинений. В новохеттский период по мере увеличения власти царя, превратившегося в типичного восточного деспота, оригинальная литература постепенно свелась к составлению текстов от его имени и поэтому часто зависела от его личности. Это особенно наглядно видно на примере Мурсилиса II (ок. 1343—1313 гг. до н. э.), от чьего имени составлена целая библиотека таблиц, хотя бы часть которых он сам если не написал, то продиктовал.

Мысль о смирении земного царя перед богом, насылающим чуму, объединяет молитвы Мурсилиса во время чумы с Книгой Исхода в ветхозаветной древнееврейской литературе (ссылки на последнюю книгу в той же связи часто встречаются и в новейшей литературе вплоть до проповеди Панлу в «Чуме» Камю). Сходство усиливается и из-за совпадения самих обстоятельств: Мурсилис говорит о египетской чуме, позднее пришедшей к хеттам. Согласно изложенному в молитвах Мурсилиса взгляду, перекликающемуся с идеями ветхозаветной древнееврейской литературы, за грехи отца может ответить и сын, и рано или поздно возмездие приходит. Не только эти мысли молитв (в которых можно видеть отдаленный прообраз соответствующих мест Ветхого Завета), но и особенности их формы (образные уподобления, как в притчах) обнаруживают разительное сходство не только с ветхозаветной, но иногда и с новозаветной литературой. В этих молитвах, близких к позднейшим религиозным учениям Востока, отчетливо выражена мысль об ответственности человека перед потомством и историей. Но, как и в более ранней среднехеттской молитве во время чумы, Мурсилис пытается вызвать сочувствие богов, убеждая их: чем меньше останется в живых людей, тем меньше будет жертвоприношений, и боги станут голодать. Слишком простым объяснением этого совмещения философских раздумий с наивными дово-

дами в молитвах Мурсилиса было бы само по себе вероятное предположение, по которому писец добавил к философским притчам царя-мыслителя перефразированную цитату из старого текста. Сам Мурсилис II, как и все другие цари новохеттского времени, был оплетен сложнейшей сетью архаических обрядов, окружавших священную личность царя. Каждый шаг царя, мельчайшие бытовые подробности его жизни подчинялись строжайшим ритуалам.

Мурсилис II или писец, сочинявший от его имени, развили жанр летописи (анналов), намеченный еще Хаттусилисом I в древнехеттской литературе и продолжавшийся в среднехеттской («Летопись Тудхалияса»). От имени Мурсилиса составлены два варианта его собственной летописи и летописи его отца Суппилулиумаса. Составитель летописи Суппилулиумаса и Мурсилиса II проявил себя как выдающийся писатель-историк. В ряде случаев он выходит за рамки однообразного официального перечня военных побед и ритуальных поездок царя и сообщает поучительные сведения (например, о сватовстве вдовы фараона и об общественном строе племен каска).

К жанру царских анналов близка «Автобиография Хаттусилиса III» (1283—1260 гг. до н. э.) — одна из первых автобиографий, известных в мировой литературе (из предшествующей традиции можно назвать только более древнюю автобиографическую надпись из Алалаха в Северной Сирии, что на двести лет старше «Автобиографии Хаттусилиса III»). Не раз отмечалось сходство «Автобиографии Хаттусилиса III» с ветхозаветной историей Иосифа. В ряду таких произведений хеттской литературы, где (как в «Летописи Хаттусилиса I» и «Завещании Хаттусилиса I») или в молитвах Кантуцилиса и Мурсилиса II) внимание сосредоточено на самом авторе, «Автобиография Хаттусилиса III» выделяется особенно индивидуальным характером содержания и формы текста. Как и новохеттские переводы хурритских поэтических текстов, автобиография насыщена заимствованиями из лувийского языка, что могло бы свидетельствовать о передаче живой речи автора. На этот же вывод наталкивают и сравнения Хаттусилиса (когда он говорит, например, что запер врага, как свинью в хлеве). Но именно на примере этого текста можно видеть, в какой степени писцы новохеттского времени были во власти литературных штампов, унаследованных от далеких времен истории хатти. Цель автобиографии — прославление хурритской богини Иштар — Шаушки; культ этой богини был нововведением Хаттусилиса III и его жены царицы Пудухепы. По мысли автора, вмешательство Иштар все время помогало Хаттусилису и оправдывало его действия, достаточно сомнительные и с точки зрения обычной нравственности, и с позиций хеттского правосознания. Но эта мысль о покровительстве новой богини изложена дословно в тех же самых выражениях, в каких за четыреста лет до того составитель «Летописи Хаттусилиса I» описывал, как ему покровительствовала «его госпожа» — хаттская и древнехеттская богиня Солнца города Аринны: она так же «держала его за руку» и устремлялась перед ним в битве. Особенно любопытно, что автобиография начинается формулой лавословия богини, выделяемой среди других богов. Эта формула воспроизводит древнехеттскую передачу соответствующих обрядовых выражений ритуальной поэзии хатти.

Некоторые из самых поздних хеттских исторических текстов, например рассказ о морском сражении за Кипр, производят впечатление стилизации под древний

текст. Возможно, что такие тексты переведены на клинописный хеттский язык с иероглифического лувийского. Проблематично, в какой степени новохеттский язык (уже сильно изменившийся по сравнению с древнехеттским) оставался обиходным живым языком Хаттусилиса, не говоря уже о периферийных областях империи.

В архив Богазкёя, к концу новохеттского периода превратившийся в музей литературы на семи языках, отчасти уже мертвых (как хатти и палайский), живая струя образной речи, близкой к разговорной, врывается главным образом благодаря записи многочисленных обрядов, связанных с хуррито-лувийским югом Малой Азии. Если эпические произведения новохеттской литературы по большей части являются переложениями хурритских, аккадских, ханаанейских образцов, то в молитвах и обрядах хеттская литература порой достигает уровня высочайшей лирической поэзии. Достаточно процитировать последние слова одного ритуала: «Пусть воды останутся спать под звездами».

В новых хеттских ритуалах обычно лувийские и хурритские составные части приписывают главному действующему лицу обряда — Старой Женщине. С этими жрицами (как когда-то с «бабами богомерзкими» во время двоеверия на Руси) были связаны народные поверья и магические обряды, отличные от официальной религии. Поэтому Хаттусилис I в конце своего завещания не велел жене своей Хастаяр ходить к этим жрицам, но в новохеттский период с этим запретом так же мало считались, как не считался с Аниттасом сам Хаттусилис, когда он перенес столицу в Хаттусас, вопреки содержащимся в надписи Аниттаса проклятиям любому царю, который заново заселит Хаттусас. Из ритуалов Старой Женщины мы иногда узнаем о поверьях и о жизни Нового царства больше, чем из стилизованных надписей последних хеттских царей.

После гибели Хаттусаса (ок. 1200 г. до н. э.) прежние вассальные области с лувийским населением на юге Малой Азии и севере Сирии превратились в небольшие самостоятельные государства, которые иногда не без оснований называют «позднехеттскими». В их искусстве продолжают традиции лувийско-хурритского монументального стиля, важную часть которого составляли иероглифические лувийские надписи. В этих надписях местные царьки, носящие громкие имена древнехеттских и новохеттских царей (Суппилулиумас, Хаттусилис), иногда используют стандартные формулы, напоминающие о старых штампах хеттской литературы (в частности, здесь снова упоминается божество — покровитель, берущий царя за руку, как в «Летописи Хаттусилиса I» и в «Автобиографии Хаттусилиса III»). Самая обширная лувийская иероглифическая надпись этого рода, найденная в Каратепе в сопровождении параллельной финикийской, носит следы воздействия стиля семитской поэтической прозы с характерными для нее фигурами повторов. Около 700 г. до н. э. такие надписи прекращаются, хотя отдельные иероглифические знаки встречаются и позднее в качестве священных символов. К востоку от бывшей страны Хатти, где такие иероглифы когда-то использовались для записи хурритского языка, недавно открыты (в Алтынтепе в Турции) отдельные короткие надписи этими знаками на урартском языке, близкородственном хурритскому. Предполагается, что с той же традицией связаны позднейшие урартские иероглифы, до сих пор еще не расшифрованные. Дальнейшее изучение этих вероятных ответвлений иероглифического хурритского письма может многое осветить в древнейшей истории этого края.

Уже после того как на иероглифическом лувийском языке перестают писать, память о хеттах в Сирии и даже Палестине еще сохраняется. Это видно из нескольких упоминаний хеттов (скорее всего — лувийцев) в Ветхом Завете; встречающееся в Книге Бытия выражение «сыновья Хета», вероятно, представляет собой видоизменение старинного оборота «сыновья страны Хатти», которым сами хетты себя обозначали; после гибели страны Хатти это выражение потеряло прежний смысл.

Позднеанатолийские языки — ликийский (продолжение лувийского) и лидийский (продолжение хеттского) — существовали на западе Малой Азии вплоть до античного времени, на них были сделаны немногочисленные надписи буквенным письмом типа древнейшего греческого. Среди надписей на этих языках есть поэтические, видимо, сохранившие некоторые следы традиции, связанной с хеттской и лувийской литературами. Большая надпись на архаическом ликийском (милийском) языке, как и иероглифические лувийские надписи, высеченные рядом с барельефами, вероятно, описывает изображение на барельефе и запрещает его уничтожать. В стихах таких греческих поэтов — уроженцев Лидии, как Гиппонакт, сохранились некоторые мотивы лидийских мифов, позволяющие увидеть и в них древнее индоевропейское наследие (например, миф о Кандавле — герое, удавившем пса, подобном ирландскому Кухулину). Историю Лидии подробно изложил Геродот, видимо, опиравшийся на не дошедшие до нас туземные источники. Из его рассказа видно, что и лидийские цари носили такие традиционные хеттские имена, как Мурсилис. Можно думать, что благодаря лидийской традиции наследие хеттского царства еще раз дошло до античной Греции, хотя на этот раз его влияние не было столь заметным.

ПОСТСКРИПТУМ

Первый вариант статьи был предпослан антологии выполненных автором переводов поэтических и прозаических текстов: Луна, упавшая с неба: Древняя литература Малой Азии. М.: Гослитиздат, 1977. Обзор новых открытий, относящихся к хеттским столичному (богазкёйскому) и обнаруженным в последние годы провинциальным архивам, и библиография соответствующих публикаций содержится во 2-м издании кн.: *Иванов Вяч. Вс.* Хеттский язык. М.: УРСС, 2001. Сводные работы в целом по хеттской литературе собраны в избранных трудах великого хеттолога Гютербока: *Güterbock H. G. Perspectives on Hittite Civilization: Selected Writings / Ed. H. A. Hoffner, Jr. Chicago, 1997.* (The Oriental Institute of the University of Chicago Assyriological Studies; № 26). Значительный интерес в последнее время вызывает повествовательный жанр древнехеттской прозы: *Dardano P. L'aneddotto e il racconto in età antico-ittita: la cosiddetta «Cronaca di palazzo».* Roma, 1997; хотя высказывались предположения о возможных его местных малоазиатских истоках, типологически близкие стилистические аналогии (в частности, относящиеся к лаконизму синтаксических структур) можно найти в римской литературе.

ХЕТТСКАЯ И ХУРРИТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

История Древнего Ближнего Востока во II тыс. до н. э. в значительной мере определяется соперничеством двух народов — хеттов, обитавших в центре Малой Азии и объединившихся в могущественное Хеттское государство в XVIII в. до н. э., и хурритов, составлявших со второй половины III тыс. до н. э. основную часть населения Северной Месопотамии и Северной Сирии. Уже в XVII в. до н. э. продвижение хеттов на юг, в Сирию, привело их к столкновению с хурритами и к воздействию хурритской культуры на хеттскую.

Особенно заметным это воздействие становится в период Нового царства (XIV—XIII вв. до н. э.), когда вырастает удельный вес южных областей Малой Азии со смешанным хурритским и лувийским населением в составе Хеттского царства. В этих областях складывается монументальное изобразительное искусство, повлиявшее, в свою очередь, и на искусство столицы хеттов Хаттусаса (бывш. Богазкёй, ныне Богаз-кале, около 100 км от Анкары). Крупнейшим памятником, отразившим это влияние, является скульптурная галерея Язылыкая. Храм Язылыкая использовался хеттскими царями Нового царства для заупокойного культа их династии, имевшей хурритское происхождение. Царицы этой династии носят хурритские имена, а цари — двойные имена (хурритское — от рождения, хеттское — по восшествии на престол).

В архиве хеттских царей в Богазкёе найдены копии древнехурритских текстов, упоминающих аккадского царя Саргона Аккадского I (с которым себя сравнивает Хаттусилис I (ок. 1650—1620 гг. до н. э.) в летописном рассказе о походе к Евфрату) и, по-видимому, воспроизводящих реальные исторические события, а также более поздняя хурритская версия сочинения о царях Аккада и хурритская версия аккадской поэмы о Гильгамеше. Вероятно, с этими памятниками месопотамской литературы хетты познакомились через посредничество хурритов (переведенный с хурритского эпос о Гильгамеше в хеттской сокращенной версии переделан так, что на первый план выдвинуты события, происходившие на территории Северной Сирии, интересовавшей хеттов и хурритов). В архиве Богазкёя найдены и оригинальные хурритские поэтические произведения. О значимости живой хурритской (и тесно с ней связанной лувийской) литературной традиции в новохеттский период свидетельствует то, что согласно списку лиц, обслуживающих один из храмовых центров литературной и музыкальной деятельности в Хаттусасе, из общего числа 208 служителей 10 было «певцами, певшими по-хурритски» (т. е. рапсодами, исполнявшими хурритские поэтические сочинения с

музыкальным сопровождением), тогда как «писцов на дереве» (писавших иероглифами, которые применялись для записи лувийских и — в Язылыкая — хурритских текстов) было 33, а писцов клинописных (хеттских) текстов — всего 19.

Одним из замечательных достижений современной науки о Древнем Востоке является осуществленная в 70-е гг. прошлого века дешифровка клинописной системы музыкальной записи, впервые выработанной для аккадских музыкальных сочинений, а затем развитой хурритскими писцами и музыкантами. В архиве северосирийского древнего международного порта Угарита (современный Рас Шамра) найдена клинописная таблица, содержащая запись слов и музыки хурритской обрядовой песни, связанной с ритуалом обеспечения плодородия. В хурритском тексте чередуются пятисложные, семисложные и девятисложные строки. Эта древневосточная традиция непосредственно повлияла на греческую музыку и поэзию. Воздействие могло происходить как в самом Угарите, где среди других кварталов был и микенский греческий, так и благодаря длительному многовековому общению микенских греков-ахейцев государства Аххиявы среднехеттских и новохеттских исторических сочинений с хеттами, бывшими проводниками той же традиции. Поскольку есть основания предполагать влияние хеттских эпических сочинений, переведенных с хурритского, на греческий эпос, хеттскую литературу можно рассматривать как мост между античной литературой и хурритской, выступавшей в качестве ответвления древней месопотамской культурной традиции.

Вместе с тем хурритская литература была тесно связана с египетской, о чем свидетельствует дословное совпадение целых эпизодов хурритских мифологических поэм, переведенных на хеттский язык, с египетскими мифологическими текстами. По отношению к Египту, по крайней мере периода XV в. до н. э., хурритское влияние на религию бесспорно. Любопытно, что именно в этот период заключаются на протяжении трех поколений династические союзы фараонов с дочерьми царей хурритского государства Митанни, а несколько позднее предполагался брак вдовы фараона с хеттским царевичем, о чем подробно повествует летопись первого хеттского царя Нового царства Суппилулиумаса, до того воевавшего с Египтом. Амарнский период (конец XV в. до н. э) был не только временем, когда в Египте утвердилась религия поклонения Солнцу, некоторыми специфическими деталями напоминая современные ей хурритские и хеттские религиозные представления, но и периодом оживленной дипломатической переписки Египта с другими странами Ближнего Востока. В архиве Эль-Амарны, где сохранилась эта переписка, было найдено и письмо фараона правителю Арцавы — южной лувийской области Малой Азии, в среднехеттский период отделившейся от Хеттского царства. В этом письме, написанном по-хеттски, говорится о предполагавшемся дипломатическом союзе Египта и Арцавы.

В том же египетском архиве найдено большое письмо царя Митанни фараону, написанное на хурритском языке и долгое время остававшееся главным подспорьем при изучении этого языка. Но ни это письмо, ни другие хурритские документы, найденные на территории Митанни и смежных областей Месопотамии и Сирии, по большей части не имеют существенного литературного значения (исключения составляют, кроме упомянутой песни из Угарита, древние заклинания из Мари, продолжавшие старую месопотамскую традицию). Поэтому основным источником исследования обширной хурритской литературы — одной из

великих литератур Древнего Востока — остается архив Богазкёя, прежде всего найденные в нем хеттские переводы и переложения хурритских сочинений, исследование оригиналов которых (в тех редких случаях, когда они сохранились) началось в самые последние годы по мере постепенного продвижения в понимании хурритского языка. Но хеттские переводы иногда представляют собой лишь сокращенный пересказ: так, хурритская поэма «Песнь о Божественном Кесси, отце гор» состояла более чем из 14 клинописных таблиц (каждая таблица соответствует многим страницам современного издания), тогда как хеттский пересказ — это просто сухое изложение содержания поэмы (или ее части), занимающее всего лишь несколько десятков строк. Окончательное представление о хурритской литературе сложится лишь тогда, когда интенсивно ведущиеся в последние годы исследования разных диалектов хурритского языка позволят читать и понимать подлинники, с которых сделаны хеттские переводы.

1. Хеттские переводы хурритского эпоса

Начиная со среднехеттского времени (XV в. до н. э.) на хеттский язык было переведено большое число хурритских поэтических произведений. Хурритская поэма возводится к прототипу вавилонской поэмы о сотворении мира; хурритские и хеттские имена главных богов двух первых поколений восходят к аккадским, а в конечном счете — шумерским. Первым богом в хурритской поэме был Алалу (шумерский Энлиль), который, спасаясь от своего врага, бежал в нижний мир. Точно так же в греческой мифологии в первом поколении богов главным богом был Океан, божество нижнего мира; аналогична роль божества со сходным по смыслу названием и в угаритской мифологии, которая была одновременно связана и с хурритской, и с хеттской. Бог Океан играет существенную роль и в непереводах хеттских мифологических сочинениях. Имя главного хурритского бога второго поколения Ану (от шумерского *Ан* 'небо') аналогично первоначальному значению имени греческого бога второго поколения Урана 'небо'. Подобно тому как свергнутый Алалу бежит в свою стихию — нижний мир, и Ану убегает в свою стихию — на Небо. Оскопление Урана Кроном — главным богом следующего поколения — аналогичное сходному эпизоду в хеттско-хурритской поэме. Но в ней (в отличие от греческого мифа, где Крон проглатывает не семя богов, а самих богов) бог-победитель Кумарби оказывается беременным от бога-соперника Ану, что находит дословную параллель в египетской мифологической сказке о Горе и Сетхе; появление богов из головы Сетха или Кумарби аналогично рождению Афины из головы Зевса в греческом мифе.

Низвергнутый бог Кумарби, желая отомстить Тешшубу и другим своим врагам, родит от скалы сына — каменное чудовище с хурритским именем Улликумми.

В недавно исследованных фрагментах хурритского начала «Песни об Улликумми» говорится, что «великий Улликумми должен поразить (хурритское *ull-*) город Тешуба Куммию, букв. 'священный город': *Ku-um-mi-ni-im ul-lu-li-iš* («Куммию да поразит он?»). Этим подтверждается предположение, согласно которому хурритское имя Улликумми означало того, кто рожден для разрушения Куммии. Его хеттское прозвище Кункунуцци можно перевести как «каменный убийца».



Рис. 1

Бог-воин. Рельеф у царских ворот в Богазкёе.
Известняк. XIV в. до н. э. Анкара. Археологический музей

Быстрый рост сына Кумарби, возвышающегося в море как каменный столп, вызывает испуг богов, совещающихся на небесах. Замечателен эпизод, в котором повествуется, как богиня Иштар тщетно пытается пением воздействовать на чувства каменного чудовища, остающегося слепым и глухим.

И пела Иштар перед ним
 На гальке, на острых камнях побережья.
 И встала из моря Большая Волна.
 Большая Волна обратилась к Иштар:
 «Перед кем ты поешь, о Иштар?
 Перед кем ты свой рот наполняешь
 [звучанием сладким].

Человек этот глух,
 Ничего он не слышит.
 Человек этот слеп,
 Ничего он не видит.
 Милосердия нет у него!..»

В последующих эпизодах описываются приготовления богов к сражению с Улликумми. В начало сражения, где боги сперва терпят поражение, но потом им удается особым оружием — резаком, добытым на древних складах, — отрезать Улликумми от правого плеча Упеллури (хурритского Атласа, ср. также миф об Антее, ср. в предшествующей статье этого тома об этом сопоставлении).

Поэма заканчивается описанием битвы, в которой Улликумми был повержен (конец поэмы до нас не дошел).

В греческом и хеттско-хурритском мифологическом эпосе совпадают некоторые поэтические обозначения богов: эпитет титанов «боги минувшего» у Гесиода представляет собой дословный перевод хеттского выражения (*karuileš šiuneš*), в свою очередь, передающего хурритское (*ammatina DINGIR-na*) — «прошлые боги».

Современные специалисты в области исторической психологии придают большое значение отраженному в беседе со своей душой, засвидетельствованной уже в хеттских переводах хурритского эпоса, осознание души человека как его «собеседника», что по существу означало зарождение диалогического сознания. Буквально совпадает с одним из эпизодов египетского мифа о Горе и Сетхе то место в хеттско-хурритской поэме, где Тешшуб, зародившийся в Кумарби, спрашивает, как ему выйти наружу. Хеттско-хурритский эпос, как и текст поэмы Гесиода, испытавшей его влияние, обнаруживает следы устной традиции, в частности, в характерных повторениях общих мест, таких, например, как:

Взял он в руки жезл, а ноги обул
 В буйные ветры, как в сапоги.

К эпосу о Кумарби примыкает большое число хурритско-хеттских эпических сочинений, дошедших до нас большей частью лишь во фрагментах. В них действуют либо те же герои, но в новых ситуациях (Кумарби задумывает уничтожить всех людей, но его отговаривают другие боги; Кумарби сватается к дочери Океана), либо новые герои — Бог-Защитник, которого боги поставили править на небесах, а потом низложили; Серебро (в хурритском мифологическом тексте названный «Серебро, повелитель, царь геройский»), грозящий стащить с неба Луну и Солнце, которые молят его:

Ты зачем убиваешь нас, о Серебро!
 Мы же свет лучезарный. Светильники мы!
 Если нас ты обоих убьешь,
 Будешь править ты темной страной!

Каждый из таких новых фрагментов хеттского и хурритского эпоса либо прямо связан по сюжету с Кумарби (Серебро ищет Кумарби в его городе, но не находит), либо повторяет сюжет какой-нибудь части эпоса о Кумарби: богиня Иштар соблазняет плавающее в воде чудовище Хедамму, которое грозило хурритским городам (в поэме об Улликумми такой же эпизод кончается неудачей Иштар, а в поэме о Хедамму она одерживает победу); гора Вашитта рождает, подобно скале — матери Улликумми. С богиней Иштар связано несколько разных эпизодов, которые как бы противоположны друг другу по сюжету: она либо пытается (безуспешно или с успехом) сама соблазнить чудовище, в том числе и каменное (Улликумми), либо ею самую пытается овладеть гора-мужчина (Пишайшас), которому за это грозит наказание (в мифе северносирийско-угаритского происхождения). В некоторых фрагментах рапсод как бы «играет» богами и другими мифологическими персонажами, свободно комбинируя их в новых сюжетах.

Из других хурритских поэм с древними мифологическими традициями Кавказа перекликается поэма об охотнике Кесси, на которого рассердились боги, сделавшие дичь для него невидимой. Особый цикл представляет хурритская сказка о бессердечном богаче Аппу, которому бог Солнца дает двух сыновей — Благого и Злого (сюжет, сходный с египетской «Сказкой о Правде и Кривде»), и ее возможное продолжение — сказка о корове, родившей ребенка от бога Солнца, и бездетной рыбацкой чете, взявшей ребенка на воспитание.

Судя по сохранившимся во фрагментах хеттским переводам хурритских эпических сочинений, весьма древним можно признать подлинник, с которого была переведена повесть о хурритском герое Гурпаранцаху, победившем в стрельбе из лука (рассказ о нем сопоставляется с эпизодом избиения женихов Пенелопы в «Одиссее»). В этой повести упомянуто имя одного из аккадских правителей династии Кутиев (III тыс. до н. э.). В некоторых других хурритских мифологических сочинениях, сохранившихся в оригинале в хеттском царском архиве, наряду с именами таких богов, как Кумарби и Серебро, упоминаются исторические события и правители, бесспорно, относящиеся к III тыс. до н. э. Поэтому хурритская литература связывала хеттскую с предшествующими древнейшими периодами становления древневосточной культуры. Точная датировка некоторых других хурритских сочинений затруднена тем, что они известны только по позднейшим хеттским переводам (например, «Песнь об Улликумми»), но, судя по некоторым деталям (использование быков, а не коней как упряжных животных), по-хурритски она написана не позднее древнехеттского периода (хотя переведена на хеттский язык, возможно, несколько позднее).

2. Древнехеттская литература Нэсы (XVIII в. до н. э.)

Наиболее архаичные образцы хеттской литературы связаны еще с тем временем, когда главным городом хеттов был Канес, староассирийский Каниш (Неса,

современное Кюльтепе, к югу от Богазкёя), но в самом Кюльтепе хеттские литературные тексты пока не найдены, и об этой эпохе мы судим только по немногим поздним копиям древних текстов из архива Богазкёя. Память об этом времени сохранялась и позднее в названии клинописного хеттского языка — несийского, или канесийского. О богах с именами индоевропейского происхождения, например о Пирве, хетты и позднее говорили как о «богах Канеса»; к ним надлежало обращаться «по-канесийски», т. е. по-хеттски, их славословили «певцы Канеса», продолжавшие старую традицию несийских гимнов богам.

Несийская литература была еще свободна от хурритского влияния, хотя новизна клинописи, использующаяся в ее памятниках из Богазкёя, сходна с письмом древнего населения Северной Сирии, в большей мере состоявшего из хурритов. Самым ранним датируемым памятником хеттской несийской литературы, дошедшим до нас в позднейших копиях (лишь одна из которых датируется эпохой Древнего царства), является надпись царя Аниттаса, жившего в начале II тыс. до н. э. (ок. XVIII в. до н. э.). Можно думать, что хетты, заимствовавшие ко времени составления этой надписи староаккадскую клинопись, испытывали тогда особенно сильное воздействие месопотамских литературных образцов. В то же время в этой надписи есть некоторые формулы и композиционные приемы, сближающие ее с позднейшими хеттскими текстами и позволяющие считать эту надпись начальным пунктом истории известной нам хеттской литературы.

К несийскому периоду восходит сохранившееся в составе исторического рассказа о войне с хурритами старинное стихотворение — погребальная песня. Восьмисложные или девятисложные строки, разделенные пятисложным рефреном, характеризуются внутренним параллелизмом (см. более подробный разбор песни ниже в статье об индоевропейской поэтике):

Саван Несы, саван Несы
Принеси, приди!
Матери моей одежды
Принеси, приди!
Предка моего одежды
Принеси, приди!
Я прошу, прошу я!

Можно предположить, что это стихотворение отражает старую устную традицию, так как в самом тексте говорится, что это стихотворение «поется». Его метрическая форма напоминает общиндоевропейские стихотворные размеры, восстанавливаемые на основе сравнения древнеиндийских (типа ведийской восьмисложной пады), древнегреческих, славянских, балтийских, кельтских, древнейших латинских, германских и армянских метров. Поэтому вероятно, что здесь перед нами древнейший образец индоевропейской метрической традиции, еще сохранявшейся у хеттов после их прихода в центральную Анатолию.

К числу обрядов, до появления хеттов в Анатолии не встречающихся и связанных с общиндоевропейскими, относится ритуал сожжения умершего царя (многими деталями совпадающий с гомеровским греческим). В составе подробного хеттского описания этого обряда сохранилась и ритуальная песня, которая и по основному содержанию, и по форме возводится к древней индоевропейской традиции:

Солнца Бог! Ему на благо
 Приготовь ты этот луг!
 Луг никто пусть не отнимет,
 Луг никто пусть не отсудит!
 Пусть на том лугу пасутся
 У него быки и овцы,
 Кони с мулами пасутся.

Не только самое представление о загробном мире как пастбище, где пасутся домашние животные, приносимые в жертву и сжигаемые при погребении царя, но и название этого пастбища (хеттское *целлу*, родственное греческому названию Елисейских полей и имени восточнославянского «скотьего бога» Велеса) возводится к общиндоевропейскому.

Тот же вывод можно сделать и по поводу древнехеттского гимна богу Пирве, самим писцом-хеттом записанного с четким делением его на двестишести. В этом гимне отражена и другая характерная особенность поэзии на древних индоевропейских языках — имя самого бога Пирвы (родственное имени Перуна — бога княжеской дружины у восточных славян) повторяется в звуках других слов стихотворения, построенного, таким образом, как анаграмма Пирвы:

Это воины дружины
 Путь для Пирвы проложили...

В стихотворении в архаическом ритуальном контексте упоминается слово «собрание» (*tuliyā*), известное и из ряда позднейших древнехеттских текстов и родственное древнеисландскому *pulr* 'вития, жрец, говорящий при совершении обряда'. Следовательно, в самом словоупотреблении ранних хеттских стихотворных гимнов можно видеть след древнеиндоевропейской традиции, облегчающий ее реконструкцию.

Столь же ранние общиндоевропейские истоки можно предполагать и по отношению к основной части обнаруженного во время раскопок 1970 г. древнехеттского мифа о детях царицы города Канеса. Хотя этот миф и соотнесен с реальными малоазиатскими городами — Канесом (Несой) и Цальпой (на берегу Черного моря — «Моря Цальпы» у хеттов), где хетты обитали на рубеже III и II тыс. до н. э., его сюжет намного древнее. Речь в нем идет о чудесном рождении тридцати мифологических героев-близнецов, которые вступают в кровосмесительный брак со своими тридцатью сестрами. Следы этого индоевропейского мифа обнаруживаются и в древнеиндоиранской традиции, и в древнеирландской (рассказ о трех братьях — близнецах Финдеамне, которых их сестра уговорила вступить с ней в брачную связь, см. выше в статье о реконструкции литературы).

Как повествует хеттский миф, «первые из сыновей не узнали своих сестер. Последний же сказал: “Не будем брать в жены своих сестер. Вы не совершите такого поступка. Это не по нашему закону”. Но те провели уже ночь с сестрами своими». Наиболее близкой типологической аналогией является легенда о То Кобинане в меланезийском мифе: этот культурный герой вводит во втором поколении запрет на кровосмесительные браки между братьями и сестрами, которые в первом поколении между собой женились, после того как мифологическая героиня (соответствующая царице Канеса в хеттской повести) родила культурных героев и первых

женщин. Судя по стилю, к тому же древнейшему слою хеттской литературы относится первый из распространенных в ней образцов гротеска — диалог Храма бога Грозы с чудовищами, которые, подобно Гераклу, должны были выполнить удивительные и трудные подвиги, но вернулись с признанием своей неудачи.

3. Литература хатти

Хеттская литература раннего времени, предшествовавшего хурритскому влиянию, складывалась благодаря взаимодействию устной традиции хеттов, близкой к ранним формам устной словесности на других родственниках хеттскому анатолийским языкам — лувийском (язык Лувии на юге Малой Азии) и палайском (язык Палы на северо-востоке Малой Азии), и литературы древних обитателей севера Малой Азии, говоривших на неиндоевропейском языке хатти. Этот последний язык, существенно повлиявший как на хеттский, так и на палайский, является древнейшим представителем северо-западнокавказской (абхазо-адыгской) семьи языков (составляющей часть более обширной северокавказской группы, которая включает также дагестано-нахские языки). В хаттских обрядовых текстах сохранились целые сочетания слов, находящие точное соответствие в кабардинском и адыгейском фольклоре, где отражена древняя адыгская традиция, особенно близкая к хаттской. В частности, хаттское *išta-razzil* 'темная земля' имеет точное соответствие в аналогичном словосочетании в кабардинских фольклорных текстах архаического содержания (ср. о семантических параллелях этому сочетанию ниже в статье о лувийской поэзии). Обрядовые формулы в хаттских текстах, содержащих заклятие против зла (хаттское *uae*, кабардинское *e*, черкесское *Iэй* 'зло, злое, дурное'), практически буквально совпадают в хаттском и адыгском языках. Таким образом, исследование хаттского языка и поэзии открывает широчайшие возможности для изучения исторической поэтики фольклора северокавказских народов.

Сохранившиеся в архиве хеттских царей отрывки позволяют утверждать, что на языке хатти писались стихи с фиксированной метрической, строфической и звуковой формой. Некоторые из них, в частности стихотворные величания царя и царицы, были переведены на древнехеттский язык, как были переведены и стихотворные обращения к божествам с указанием различных их обозначений на «языке богов» и на «языке людей» (букв. 'среди богов и среди людей'):

Тебя лишь смертные зовут Тахатанвити,
Среди богов ты Мать Источников — Царица!..
Тебя лишь смертные зовут Вассецилли,
Среди богов ты — царь, подобный Льву!

Различение «языка богов» и «языка людей» напоминает о сходной античной традиции (в связи с этим существенно и то, что гомеровское особое название «крови богов» представляет собой заимствование из хеттского) и о подобном же разделении в древнеисландской и древнеирландской поэзии, в египетских текстах (а также и у других народов Евразии, в частности в фольклоре айнов). С религиозной традицией туземного населения, говорившего на языке хатти, связаны

наиболее древние хеттские мифологические тексты. Эти тексты дошли до нас в качестве составных частей архаичных ритуалов. Составной частью ритуала, отмечавшего праздник Нового года (на языке хатти *Puruliya*), является мифологический рассказ о Змее. Этот рассказ может быть сопоставлен с аналогичными ритуальными сражениями божества с его врагом, которые приурочивались к новогоднему празднику у различных народов мира. В хеттском мифе рассказывается о том, как бог Грозы отомстил своему врагу — Змею, который до этого одержал победу над богом. Миф дошел до нас в двух вариантах. В первом, более древнем варианте, мщение удастся благодаря человеку по имени Хупасияс, которого богиня Инара дарит за это своей любовью. Во втором варианте мифа бог Грозы соединяется с дочерью человека по имени Бедный (Убогий), для того чтобы родить сына, который затем женится на дочери Змея и помогает своему отцу получить обратно сердце и глаза, отнятые у того Змеем. То, что во втором, более позднем варианте, бог мстит с помощью сына, специально для этого рожденного, напоминает аналогичный мотив в хурритском эпосе о боге Кумарби, переложеном на хеттский язык в более поздний период. Характерно, что оба мифа (о Змее и о Кумарби) оказали воздействие на легенду о Тифоне в греческой мифологии. Греки до времен Эсхила сохраняли память о «халибах» — хатти, первых изобретателях железа, обитавших на черноморском берегу Малой Азии. Неудивительно, что и в мифологии греков есть следы воздействия этого народа.

Другой древний миф, отражающий поверья аборигенов, описывает исчезновение бога и вызванную этим засуху или другие беды, попытки других богов или людей найти и вернуть бога, его возвращение и возрождение природы или устранение бед. Этот миф о скрывающемся боге можно восстановить на основании нескольких близких друг к другу хеттских версий, различающихся тем, что в них в качестве исчезающего божества выступают разные боги, обычно связанные с той же туземной традицией: бог Грозы, хаттский и хеттский бог плодородия Телепинус, богиня Инара (выступающая и в мифе о Змее), богиня Анцили и другие божества. Когда исчезает Телепинус, он уносит с собой «зерно, богиню полей, рост растений, их цветение и насыщение соками. Телепинус ушел в поля, луга и болота. В болоте лесном он остался. Там его опутали водяные лилии. И ни полба, ни ячмень больше не цветут. Коровы, овцы и люди больше не дают потомства. А те, что были беременны, не могут никак разродиться. Горные долины засохли. Источники пересохли. И в стране начался голод, так что и люди и боги умирают с голоду». Бог Солнца посылает орла на розыски Телепинуса, но тот его не находит. Когда после этого за ним по наущению Богини-Матери на розыски отправляется бог Грозы, он терпит поражение, о чем в мифе повествуется в гротескной форме, напоминающей описание злоключений бога Тора в «Эдде»: «В городе Телепинуса к воротам пошел было он, но не смог отворить их. Он только сломал о замок рукоятку своего молота. Потом он вернулся восвояси, бог Грозы, и уселся на своем престоле». Бог Грозы обижен тем, что следом за ним на розыски Телепинуса посылают пчелу. Он говорит Богине-Матери: «Большие и малые боги его искали, но его они не нашли. Как же сможет эта пчела его найти? Ее крыло маленькое, и сама она маленькая. Этим ведь пчелы и отличаются». Но как раз маленькой пчеле и удастся выполнить повеление Богини-Матери, сказавшей ей: «Иди! Ищи Бога Телепинуса. Когда ты его найдешь, ужаль его в руки и в ноги, чтобы поднять его с

места. Возьми воску, намажь воском ему глаза и руки, очисти его и освяти его и приведи его ко мне!» Роль пчелы в мифе о Телепинусе находит параллели в мифах других народов (в том числе в «Калевале»). Следы влияния хаттского и хеттского мифов о Телепинусе и пчеле, его находящей, обнаружены на широкой территории от Восточного Средиземноморья, включая Грецию, до Закавказья.

4. Литература Древнехеттского царства XVII—XVI вв. до н. э.

В период Древнего Хеттского царства, когда хеттские писцы старались тщательно перевести и записать исчезающую литературу на языке хатти, уже ставшем мертвым, духовная культура этого царства вовсе не была столь архаичной, как можно было бы думать по одним этим текстам.

«Таблица Телепинуса» близка по своей задаче и структуре к «Завещанию Хаттусилиса I»: оба текста представляют собой обращение хеттского царя к собранию. Дословное совпадение некоторых мест обоих текстов позволяет думать, что «Завещание Хаттусилиса I» (или другие подобные ему обращения хеттских царей к собранию) послужило в известной мере образцом для Телепинуса.

Многочисленные походы древнехеттских царей против отдельных городов Малой Азии (например, Цальпы на Черном море у устья современной реки Кызыл-Ирмак) и Северной Сирии (например, Хальпы — современное Алеппо) описаны в специальных хеттских исторических сочинениях, фрагменты которых дошли до нас. Некоторые из этих древнехеттских исторических рассказов, как и конец «Летописи Хаттусилиса I», сравнивающего себя с Саргоном Аккадским, продолжают в известной мере месопотамскую традицию повестей о великих царях Аккада, к которой примыкает древнехеттский текст легенды о Нарам-Суэне — потомке Саргона I. В древнехеттском тексте легенды, позволяющем частично восстановить старовавилонский оригинал, до нас не дошедший и сильно отличающийся от позднейшего новоассирийского, Нарам-Суэн, потерпевший поражение в трех походах подряд, гадает, боги с ним воюют или смертные. Для этого колют ножом раба и в зависимости от того, покажется ли у раба кровь, решают, каков исход гадания.

Сходный способ гадания известен и в других древнехеттских текстах, в том числе в рассказе о людоедах, с которыми воевали хетты, где один из героев говорит: «Если он попадет стрелой в цель, тогда он бог; а если он не попадет стрелой в цель, тогда он смертный и мы с ним сразимся!» Для подобных хеттских сочинений характерно соединение исторического повествования с мифологическими рассказами или уподоблениями. Порою в них обнаруживается школьная ученость автора текста — писца или поэта. Она сказывается, например, на образе богини Солнца, сидящей на своем престоле и пишущей клинописное послание, где упоминается город, куда надлежит идти хеттскому войску. Этот образ завершает сохранившуюся часть весьма примечательного древнехеттского стихотворного сочинения, посвященного выходу хеттов в Северной Сирии к Средиземному морю. Событие это отмечалось как важнейшее для истории Древнехеттского царства в целом ряде исторических и ритуальных древнехеттских текстов. В поэтическом рассказе оно предстает как подвиг героя, который превратился в Быка



Рис. 2

Царь Катувас. Рельеф из Каркемиша.

Базальт. 850—700 гг. до н. э.

Анкара. Археологический музей

(видимо, отзвук восточносредиземноморской легенды, сказавшейся и в предании о критском царе-быке Минотавре) и сдвинул гору, стоявшую на пути хеттов:

«Поглядите, превратился он в огромного Быка,
Поглядите, у него рог немного согнут!»
Спрашиваю: «Отчего рог немного согнут?»
Отвечает он тогда: «Я ходил в поход.
Загораживала путь нам гора большая.
Подошел тогда к ней Бык, гору он подвинул.
Море победили мы. Оттого и согнут рог!»

Образные уподобления действующих лиц животным встречаются и в собственно исторических сочинениях: Хаттусилис I в своей «Летописи» не раз называет себя львом (что, видимо, соответствует традиции хатти, где лев и герой обозначались одним словом); в древнехеттской надписи XVII в. до н. э. о войне с Хальпой врага уподобляют медведю, обложенному в берлоге во время охоты; в «Завещании Хаттусилиса I» его автор обращается к слушателям с призывом: «Ваш род да будет единым, как волчий!» Тотемистический образ царя-волка и его языковое обозначение восходят к глубочайшей (индоевропейской и евразийской) древности.

Отличительной особенностью древнехеттской исторической прозы является необычный лаконизм, предполагающий длительную традицию (как полагают некоторые ученые, хаттскую), подготовившую стиль, напоминающий иных латинских авторов. Примером может служить рассказ о военачальнике с хурритским именем Анумхерва (мифологическому детству которого, возможно, посвящен один из интереснейших древнехеттских фрагментов): «Они сражались под Цальпой. Его ранили. Анумхерва был в Цальпе. И из города он увидел отрезанную голову своего сына. Он наполнил золотую чашу, и в нее налил яду. И ее он выпил». Таким лапидарным слогом написана и дворцовая хроника — собрание назидательных рассказов («анекдотов») о проступках придворных и должностных лиц, сурово наказанных царем. К этому жанру, позволяющему говорить о специфической форме хеттского юмора, свойственного впоследствии хеттской литературе, примыкает и написанный по-аккадски рассказ об осаде города Уршу, подробно описывающий уловки военачальников, обманывающих царя. Структура этого текста, в котором чередуются реплики царя и приходящего к нему вестника, напоминает тот предшествовавший древнегреческой трагедии жанр «балагана», который был реконструирован О. М. Фрейденберг на основании архаических образцов типа «Семеро против Фив» Эсхила.

5. Среднехеттские литературные памятники

В молитвах времени Среднего царства (XV в. н. э.), обращенных к богам, хеттские цари жалуются, что вторгшиеся в их страну племена каска отняли у хеттов, а значит и у их богов, города северной Малой Азии — древние культовые центры, приносившие богам жертвоприношения. В среднехеттское время сочинена и молитва Кантуцилиса, где поэтически выражены мысли об ограниченности человеческой жизни и ее обреченности, напоминающие не только по сути, но

и по сдержанности изложения образцы ветхозаветной мудрости. По жанру и по некоторым поэтическим образам молитва Кантуцилиса продолжает шумерские поэтические сетования, но автор-хетт сумел подняться до философской и лирической высоты в непосредственном обращении к личному богу Кантуцилиса:

К смерти привязана жизнь. К жизни привязана смерть.
Вечно никто не живет. Годы у нас сочтены.
Если же вдруг человек вечно живущим бы стал,
Злые болезни тогда были б ему ничем!

.....
Из-за болезни моей дом мой стал домом тоски:
Из-за печали моей им тяготится душа —
Кровлю худую пробьют слезы, как капли дождя.
Словно я годы уже, десятилетия болел,
Выросла в сердце печаль, стал тяжелее недуг.

.....
Ночью в постели томлюсь. Сладкого сна не видать!
К ложу ночному тогда вести дурные идут...

Вольное использование мотивов шумерской и аккадской поэзии, как в молитве Кантуцилиса, характерно и для относящихся к тому же периоду гимнов Солнцу, в которых обнаруживаются разительные совпадения с современными им египетскими. Из черт, общих для хеттского гимна Солнцу и для египетской надписи Аменхотепа IV (Эхнатона) — клятвы Солнцу, следует особо выделить мотив колесницы Солнца, запряженной конями (см. ниже статью о гимнах богу Солнца). Речь идет о новом, скорее всего, по происхождению митаннийском (хурритском) мотиве, сходном с индоиранским (позднейший отзвук того же мотива видят в Четвертой Книге Царств). В этой связи обращают на себя внимание и другие черты, объединяющие хеттский гимн с индоиранскими. Строки в хеттском гимне, где речь идет о божественном «вознице» солнечной колесницы и где к Солнцу автор обращается:

Слева
От тебя летят по небу Страхи —

находят разительную аналогию в «Авесте» («Яшт», X, 126), где демон Рашну летит слева от Митры. Весь этот круг представлений мог быть усвоен через посредство хурритов, испытавших сильное влияние индоиранцев, сосуществовавших с хурритами в Митанни. Но в хеттском гимне эти представления совмещены и с наследием хаттской обрядовой поэзии, из которой, в частности, заимствован оборот «Страхи и Ужасы», позднее оказавший влияние на гомеровскую греческую традицию.

Наряду с чертами, которые можно считать архаическими, в хеттских гимнах Солнцу находят и мотивы, перекликающиеся с позднейшей ветхозаветной литературой и даже ее продолжениями, в частности, характерно выражение: «Я иду своей дорогой правды» (ср. Книгу Притчей Соломоновых, гл. 8, 20) — и мысль о боге как покровителе обиженных:

Как родным, обиженным ты людям
Покровительствуешь сиротливым,
И возмездие один даешь ты
За обиженных и сиротливых...

Из многочисленных аналогий ветхозаветной и новозаветной литератур, обнаруживаемых в среднехеттских текстах, следует отметить образ вина как крови, сопоставляемой с символом причастия, который употребляется в среднехеттском тексте военной присяги.

К среднехеттскому времени на первый план начинали выдвигаться южные и юго-западные области Малой Азии, что отражено в анналах царя Тудхалияса и в историческом рассказе о Маддуватасе, где впервые упомянуты ахейцы Аххиявы. К этому времени восходят самые ранние образцы ритуалов, составленных от имени жриц — обитательниц этих областей. Едва ли не наиболее ранним примером может служить ритуал жрицы Мاستигас родом из Кищуватны (область со смешанным хуррито-лувийским населением). В заключительных словах этого ритуала отражены поверья, связанные с характерным для хурритов циклическим представлением о времени:

До дня, когда цари минувшего вернуться,
Чтоб узнать, что с их страной стало,
Печать останется на этом роге,
Он будет распечатан лишь тогда!

6. Новохеттская литература (XIV—XIII вв. до н. э.)

Наибольшую поэтическую ценность, кроме рассмотренных переводов с хурритского, в новохеттской литературе представляют ритуалы и мифологические отрывки (о гневе Великого Бога, где встречается общий для фольклора разных народов мотив обиженной волшебницы), повторяющиеся и в лувийских фрагментах и связанные, как и переводы с хурритского, с культурным влиянием юга Малой Азии и Сирии.

Контакты с Сирией, бывшие одной из причин проникновения к хеттам хурритского культурного влияния, в новохеттский период привели также и к появлению хеттского мифа о боге Ваале и богине Ашерту, тщетно его соблазнявшей, но затем обвинившей его в посягательствах на ее честь, что близко к позднейшей ветхозаветной истории Потифара. В свою очередь, в архиве Угарита, бывшего в новохеттское время вассалом хеттов, найдены образцы хеттской словесности, среди них отрывок мифологического содержания на хеттском языке с шумерским и аккадским переводами.

Мысль о смирении земного царя перед богом, насылающим чуму, объединяет молитвы Мурсилиса с Книгой Исхода в древнееврейской литературе. Сходство усиливается благодаря тому, что и Мурсилис говорит о египетской чуме, позднее пришедшей к хеттам. Согласно изложенному в этих текстах взгляду, переключаящемуся с идеями ветхозаветной древнееврейской литературы, за грехи отца может ответить сын. Но так или иначе возмездие рано или поздно приходит. Не только подобные молитвы, в которых можно видеть отдаленный прообраз соответствующих мест Ветхого Завета, но и особенности формы молитв обнаруживают разительное сходство с ветхозаветной литературой. Среди этих особенностей — образные уподобления целых ситуаций, напоминающие библейские притчи: «Птица возвращается в клетку, и клетка спасает ей жизнь. Или если рабу

становится почему-либо тяжело, он к хозяину своему обращается с мольбой. И хозяин его услышит его и будет к нему благосклонен, то, что было ему тяжело, хозяин делает легким. Или же если раб совершит какой-либо проступок, но проступок этот перед хозяином своим признает, то тогда что с ним хочет хозяин делать, то пусть и сделает. Но после того как он перед хозяином проступок свой признает, душа хозяина его смягчится, и хозяин этого раба не накажет. Я же признал грех отца моего как свой грех; это истинно так, я совершил это».

В этой концепции, близкой к позднейшим религиозным учениям Востока, отчетливо выражена мысль о личной ответственности свободного человека перед потомством и историей, свойственная тому миросозерцанию, которое может быть восстановлено на основании различных хеттских текстов. Но с трагическим голосом пробудившегося исторического сознания личности, звучащим в молитвах Мурсилиса, сочетаются отзвуки унаследованных от более древних времен наивных антропоморфных представлений о богах. Как и автор более ранней среднехеттской молитвы во время чумы, Мурсилис пытается вызвать сочувствие богов, убеждая их: чем меньше останется в живых людей, тем меньше будет жертвоприношений, и боги станут голодать (с помощью такого же довода бог в хеттско-хурритском эпосе убеждает Кумарби, что не надо уничтожать всех людей).

Некоторые из самых поздних хеттских исторических текстов, например рассказ о морском сражении за Кипр, производят впечатление стилизации под древний текст. Возможно, что такие тексты переведены на клинописный хеттский язык с иероглифического лувийского. Проблематично, в какой степени новохеттский язык (уже сильно изменившийся по сравнению с древнехеттским) оставался обиходным живым языком Хаттусилиса III, не говоря уже о периферийных областях империи.

После гибели столицы хеттов Хаттусаса (ок. 1200 г. до н. э.) прежние вассальные области с лувийским населением на юге Малой Азии и севере Сирии превратились в небольшие самостоятельные государства, которые иногда не без оснований называют «позднехеттскими». В их искусстве продолжают традиции лувийско-хурритского монументального стиля, важную часть которого составляли иероглифические лувийские надписи. В этих надписях местные царьки, носящие громкие имена древнехеттских и новохеттских царей (Суппилулиумас, Хаттусилис), иногда используют стандартные формулы, напоминающие о старых штампах хеттской литературы (в частности, здесь снова упоминается божество-покровитель, берущее царя за руку, как в «Летописи Хаттусилиса I» и в «Автобиографии Хаттусилиса III»). Самая обширная лувийская иероглифическая надпись этого рода, найденная в Каратепе в сопровождении параллельной финикийской, носит следы воздействия стиля семитской поэтической прозы с характерными для нее фигурами повторений. Около 700 г. до н. э. такие надписи прекращаются, хотя отдельные иероглифические знаки встречаются и позднее в качестве священных символов.

Уже после того как на иероглифическом лувийском языке перестают писать, память о хеттах в Сирии и даже Палестине еще сохраняется. Это видно из нескольких упоминаний хеттов (скорее всего, лувийцев) в Ветхом Завете; встречающееся в Книге Бытия выражение «сыновья Хета», вероятно, представляет собой видоизменение старинного оборота «сыновья страны Хатти», которым сами хетты (и все жители Хеттского царства, в том числе лувийцы) себя обозначали; после гибели страны Хатти это выражение потеряло прежний смысл.



Рис. 3

Царь Аррас с сыном Каманасом. Рельеф из Каркемиша.

Базальт. 850—700 гг. до н. э.

Анкара. Археологический музей

Языки, являющиеся продолжением лувийского (ликийский) и хеттского (лидийский), на западе Малой Азии существовали вплоть до античного времени, когда на них были сделаны немногочисленные надписи буквенным письмом типа древнейшего греческого. Среди надписей на этих языках есть поэтические, видимо, сохраняющие некоторые следы традиции, связанной с хеттской и лувийской литературами.

Найденная во время раскопок 1973 г. трехязычная надпись IV в. до н. э. на ликийском, арамейском и греческом языках в ликийской части содержит обороты, точно соответствующие хеттским формулам времени Древнего царства. Такая устойчивость традиции делает вероятным предположение, что и лидийские жрецы (*kave*, родственно древнеиндийскому *kavi* 'поэт-жрец') в своих стихотворениях использовали размеры, в конечном счете восходящие к хеттским.

Вероятно, с лидийской и ликийской культурной традицией связана и этруская (предание о малоазиатском происхождении этрусков отражено в «Энеиде»). Этим можно объяснить такие культурные связи между древней Малой Азией и Италией, как, например, сходство переданного греческим поэтом-лидийцем Гиппонактом мифа о Кандавле — герое (боге), убившем пса (подобно ирландскому Кухулину), с аналогичным мотивом в мифологии этрусков и римлян.

Исследование хеттской и, в особенности, хурритской литератур позволяет установить тесные связи литературного творчества на протяжении III—I тыс. до н. э. во всем Восточном Средиземноморье и выявить звенья, соединяющие общеевропейский мифологический фон литературы, унаследованный от Греции, с месопотамской литературной традицией.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья в двух последовательных вариантах помещена сперва в макете: История всемирной литературы. Т. 1. М., 1967. С. 127–136, потом в окончательном варианте тома. Важнейшее открытие в области древнехурритской культуры сделано в последние годы археологом и ассириологом Джорджио Буччеллати. Ему удалось найти и частично раскопать на севере Сирии (близ турецкой и иракской границ) развалины Уркеша (современный Тель-Мозан) — столицы Хурритского царства второй половины III тыс. до н. э. Судя по найденным там печатям с короткими надписями, как можно было думать и раньше на основании ранее известных более пространных древнехурритских текстов из Уркеша, к этому времени хурриты уже пользовались клинописью, заимствованной из Месопотамии, но часть титулатуры их правителей, как титул царя *endan*, оставалась исконной и допускает этимологическое сравнение с родственными словами северокавказских языков. О древней культурной истории хурритов и их литературе много нового удастся узнать благодаря обнаруженной в Богаз-кале (бывший Богазкёй-Хаттусас) хуррито-хеттской билингве, которой посвящена следующая статья этого тома.

Исследования последнего времени подтвердили наличие во всех основных северных (хеттской и палайской) и южных (лувийской) анатолийских письменных

традициях одинакового мифа о пире всех богов, на который не приглашен один из них. Если (как в нескольких хеттских и хаттских вариантах, относящихся к разным природным божествам – плодородия, солнца) обижен и гневается бог, связанный с одной из функций, касающихся природы в целом, миф и соответствующий ритуал относится к нарушению и последующему восстановлению этих функций. Если же главные обиженные персонажи (как в лувийских текстах обрядов) — боги определенных частей тела (например, глаз), то обряд нацелен на излечение от связанных с этими богами болезней.

К ПРЕДЫСТОРИИ МУДРОСТИ

(хурритско-хеттский
двуязычный эпический текст о Тешшупе)

Мудрость в ее житейском, философском и религиозном понимании неразрывно связывается с личностью и трудами Владимира Николаевича Топорова. Поэтому кажется естественным среди приношений к его чествованию предложить и обзор хотя бы части вопросов, возникающих при исследовании вновь найденного образца переднеазиатской литературы мудрости. Речь пойдет о хурритско-хеттском эпическом сочинении, клинописные части и фрагменты которого были найдены в 1983—1985 гг. в Богазкёе (Хаттусасе), где в 1987 г. благодаря любезности руководителя археологических раскопок П. Неве я имел возможность познакомиться с одной из главных клинописных таблиц, поражающей каллиграфичностью почерка и хорошей сохранностью. Все клинописные части были на протяжении последних десяти лет напечатаны сперва в автографиях (КВо XXXII), а теперь и в фотографиях и в транслитерации с обстоятельным исследованием Э. Нея (Neu 1996; ссылки на текст билингвы по этой публикации даются ниже в скобках).

Текст, сюжет которого связан с Эблой, был сочинен по-хурритски, скорее всего, после ее разрушения в XVII в. до н. э. и переведен на хеттский язык не позднее среднехеттского периода, т. е. не позднее середины II тыс. до н. э. Некоторые основные положения изложены в нем в виде последовательности притч, или уподоблений. Каждое из них называется по-хурритски *ma-a-ti*, по-хеттски *ḫa-at-ta-a-tar* 'мудрость; назидание, притча'. В тексте также часто употребляется и глагол, образованный от той же основы *mat-*.

Этими же словами в хурритском называется и мудрость богов, которой они могут наделять и отмеченных ими людей: в одной из хурритских притч рассказывается об управителе области, которого боги наделили мудростью: хурритск. *ta-ḫé-e-ni-wa-a-qi¹ e-ḫn-za-a-ri ma-a-ta-aš-tab i-ti-i-ta* = хеттск. *nu-za a-pe-e-da-ni LU-ni DINGIR² ḫe-e-er ḫa-at-ta-a-tar ḫi-iš-ḫi-ir* 'и боги² тому человеку ему на пользу показали мудрость' (I = II 35, 36).

Задолго до открытия билингвы было замечено сходство хурритск. *mati* 'мудрость' с древнеиндийским *mati*. В пользу теоретической возможности такого сближения говорит наличие следов контакта с месопотамским арийским или близким к нему древнеиндийским в пантеоне хурритского государства Митанни и в хурритской коневодческой терминологии, отраженной в хеттских книгах по

коневодству. Основные возражения, высказанные против идеи древнеиндийского происхождения слова, сводятся к следующему. Во-первых, согласно правилу Стертеванта древние индоевропейские глухие смычные передаются в хеттской клинописи удвоенным написанием. Однако, хотя такое написание есть и в хурритской клинописи (откуда в свое время его могли перенять хетты), пока не доказано, что у хурритов оно имело точно тот же фонологический характер. Поэтому написание [*madi*], принятое, например, Ларошем³, нельзя считать обоснованным. Кроме того, можно было бы предположить и такое позднейшее развитие древнего заимствования, которое бы привело к изменению древнего глухого согласного. Любопытно, что позиционное озвончение или, по другой схеме фонологического истолкования хеттского консонантизма, переход древнего сильного (напряженного) *-t- в слабый (ненапряженный) осуществился в хеттских основах на *-atar > -adar* типа [*hattada(r)*] (Melchert 1994, 86—87) = *ha-at-ta-a-ta(-ar)* 'мудрость' (хеттский переводной эквивалент хурритского *mati*) под влиянием определенных акцентологических условий (возможно, типологически напоминающих закон Вернера). Не исключено (при ареальной близости хеттского и хурритского, входивших в один языковой союз), что подобные причины могли привести, например, к озвончению глухого согласного в интервокальной позиции в хурритском, чем тогда бы объяснялось несдвоенное его написание, отражающее *-d*.

Во-вторых, делается предположение, что хурритское существительное могло быть образовано в самом хурритском языке от глагола *mat-*. Связь глагола и имени несомненна, но возможно и обратное предположение: глагол мог быть образован от древнего (индо)арийского заимствования. Существительное *mati* часто встречается в текстах (особенно в двуязычном эпосе о Тешшупе)⁴.

С семантической стороны эпос Тешшупа может подтвердить гипотезу об (индо)арийском происхождении слова. Как и в (старо)хурритском языке эпоса, в ведийском *mati* употребляется и как обозначение священной мысли, в частности благоговейной или мысли и духа богов, и как название текста, притчи, молитвы или песни. Иначе говоря, круг значений хурритского и ведийского терминов полностью совпадает.

Рассматриваемый период характеризовался интенсивным взаимодействием нескольких культур, двигавшихся по сходным путям. Если со стороны языка кажутся возможными сопоставления с индоиранской традицией, то сами притчи или уподобления, называемые этим термином, по своему строению и смыслу очень близки к той западносемитской (ханаанейской) литературе мудрости, которая позднее отразилась в Библии. Из числа некоторых уже ранее отмеченных сближений приведу лишь одно. Среди нескольких притч, иллюстрирующих мысль о необходимости сохранения своего изначального тождества местности, культуре, божеству, в эпосе приводится рассказ о медной чаше, восставшей против кузнеца, ее изготовившего. Хотя сюжет восстания вещей встречается в разных культурах, включая и доколумбовские древнеамериканские, в этой конкретной форме хурритский и хеттский рассказ предельно близок к риторическому вопросу о глине по отношению к горшечнику и об изделии или произведении, сомневающимся в своем создателе или художнике, в Книге Пророка Исаии, 29, 16⁵. Но в библейском тексте сюжет только упомянут как уже известный, тогда как в хурритском эпосе притча рассказана полностью. Сравнение сотворения Бо-

гом человека с работой горшечника в Книге Бытия (2, 7) М. Дахуд включал в число древнееврейских текстов, для которых он указал параллели в языке Эблы (*wa-si-lu-um* ‘горшечник’: др.-евр. *yo:ser/wayyiser*, Dahood 1981, 274).

Можно предположить, что в хурритской традиции Эблы, язык которой сопоставляется с ханаанейскими, подобные рассказы имели хождение задолго до того, как были созданы первые прообразы библейских текстов. Традиция оставалась живой вплоть до новозаветного времени. Поэтому некоторые из хурритских притч, например рассказ о нерадивом начальнике области, близко стоят к аналогичному евангельскому жанру.

В 5-й таблице клинописного хурритско-хеттского текста его основная тема вызволения или отпущения на волю (хурритск. *kireenzi* = хеттск. *para tarnumar*)⁶ пленных или рабов, томившихся в неволе в Эбле, развивается на примере бога Грозы — хурритского Тешшупа (хеттского Тархунтаса). По словам автора текста, подобно этим пленным и Тешшуп может попасть в беду (по Нею, это только гипотеза, что, однако, мало вяжется с природой мифологических текстов; по предложенному Хаазом и Вегнер⁷ другому толкованию текста, с которым не соглашается Ней, Тешшуп реально попадает в беду: он оказывается в преисподней, где состоялось пиршество с его участием, описанное в предшествующей таблице эпоса, см. Вильгельм 1992, 106). Тогда и он нуждается в помощи: хурритск. [a]-a-i hé-en-ni^D Te-eš-šu-ub hé-en-za-a-du ki-i-re-en-za-am-ma [š]a-a-ri-ib hé-en-za-a i-š u-uḥ-na-i^D Te-eš-šu-ub ši-ik-la-te-em-ma i-šu-uḥ-ni a-ar-ri-wa_a-a š = хеттск. [D]M-aš ši-iš-ši-ya-ni-it da-mi-iš-ḥa-an-za [pa-ra-a tar-nu-mar ú]-e-wa-ak-ki ma-a-an^D IM-aš [ši-i]š- ši-ya-u-wa-za nu ku-iš-ša^D IM-un-n i [I GÍN KÜ. BABBAR pa-a-(i)] ‘когда под давлением трудных обстоятельств бог [Грозы Тешшуп] попадает в беду и просит, чтобы его отпустили на волю, когда Тешшуп из-за нехватки серебра и безденежья попадает в беду, каждый даст Тешшупу сикль серебра’ (КВо XXXII 15 Vs. I—II 4’—6’a; Neu 1996, 288—289 и след.). Хеттская архаичная редуцированная глагольная форма 3 л. ед. ч. наст. вр. *wewakki* (<**wewok*’, Иванов 1981) в том же смысле (в более новом дубликате текста переданном производным с продуктивным суффиксом *-sk’- > -šk- *wekkišk*-) употреблена в анналах Мурсила II в контексте, где речь идет о настаивании на освобождении тех, кто взят в плен. В случае, если хеттский перевод хурритского текста позволяет судить о его значении, и в нем может говориться о вызволении из плена. Поэтому гипотеза Хааза и Вегнер, связывающих эту ситуацию не с чисто гипотетическим допущением о злоключениях Тешшупа (предполагаемым Неем), а с возможным пленением Тешшупа в подземном царстве, вопреки возражениям Ней⁸ (Neu 1996, 232—233, № 12; 265), кажется вероятной. В этом случае в приведенном отрывке можно было бы вычитать необходимость уплаты за Тешшупа выкупа, который собирают верующие. Эта идея продолжается в следующем параграфе: хурритск. *ša-ḥa-at-na-ti hé-ya-ru-uḥ ši-ik-la-te-em-ma i-šu-uḥ-ni a-ar-ri-wa_a-aš ú-e-et-ta^D Te-šu-ub ga-ap-pi-li-wa_a-a-aš pa-ri-iz-za-te ú-bi* [...] = хеттск. [nu GUŠKIN ku-i] š-ša 1/2 GÍN pa-a-i KÜ. BABBAR-me-aš-š [(i)] [I GÍN ku-iš-ša pi-i-ú-e-n] I ma-a-na-aš ki-iš-du-wa-an-za-ma^D IM-aš nu [A.NA DINGI]R^{LIM} ku-iš-ša I PA ŠE pi-i-ú- [(e-ni)] ‘каждый из нас хотел бы дать полсикля золота и сикль серебра. Когда же тебя, Тешшуп, мучит голод, мы — каждый из нас — даем тебе меру ячменя’ (там же, Vs. I—II 7’—9’). Мысль о необходимости для богов человеческих даров была общим ме-

стом хурритской и хеттской литературы. Боязнь того, что боги могут не получить нужные им жертвоприношения, если людей не будет совсем (по человеконенавистническому замыслу бога Кумарби — главного врага Тешшупа), высказана в речи бога Эа в хеттском переводе одной из хурритских песен из цикла, относящегося к Кумарби (Иванов 1977, 146). В хеттской молитве во время чумы, датируемой среднехеттским временем (т. е. примерно тем же периодом, что и хеттский перевод хурритского текста о Тешшупе), и в более поздней молитве этого жанра, сочиненной новохеттским царем Мурсилисом II, сходная мысль излагается как угроза, возникающая для богов из-за уменьшения количества людей во время эпидемии (там же, 103, 185 и 190). В рассматриваемом нами тексте эта мысль проводится в несколько ином плане: все люди помогут богу, попавшему в трудное положение. Любопытно, что характерная для тех же молитв во время чумы параллель между отношениями между богами и людьми, с одной стороны, свободными людьми и рабами — с другой, усматривается и в этом случае. В билингве содержится довод против отпущения раба на волю: а кто тогда будет кормить его хозяина?

Согласно одному из возможных толкований, принятому Неем, для истории религии едва ли не наибольший интерес представил бы повторяющийся конец двух следующих параграфов хеттского перевода (соответствующие места хурритского подлинника повреждены): хурритск. *zu-wa-ta-at-te i-zu-u-zi ka-ap-p[í-li-wa-a-aš] pa-ri-iz-za-at-te ú-bi he-sa-a-la^D[Te-eš-šu-ub (it-ti-l)]I-wa-a-aš a-la-a-la-e e-ne[...]ta-ab-ša-ab ši-pa-a^DTe-šu-ub x[...] ha-a-ša-ri a-ar-ri-ya-wa-a-aš e[(x)-...]pi-in-ti-li-wa-a-aš wa-al-li-x[]* = хеттск. *ZÍZ-tar [ku-i]š-ša^{1/2} PA-RI-SI šu-un-na-i ma-a-an^D[IM-]aš-ma ne-ku-ma-an-za na-an ku-iš-ša^{TUG}ku-ši-ši-ya-az wa-aš-ša-u-e-ni DINGIR-uš UN [m]a-a-na-aš hur-ta-an-za-ma^DIM-aš nu-uš-ši ku-iš-ša Ì.DUG.GA I ku-ú-pi-in pi-i-ú-e-ni nu-uš-ši iš-ḫu-eš-šar pa-ra-a šu-un-nu-me-ni na-an-kán pa-la-an-ti-ya-az a-ap-pa tar-nu-me-ni DINGIR-uš UN* ‘Каждый из нас насыпал бы тебе с четверть меры эммера. Каждый из нас насыпал бы полмеры ячменя. Когда же бог Грозы гол, мы — каждый из нас — хотели бы надеть на тебя праздничную царскую одежду. Бог — это человек! Если же Тешшуп зачахнет (вследствие заклятия?), мы — каждый из нас — дали бы ему растительного масла. Мы ему возместили бы недостающее (?). Из заключения мы его бы вызволили. Бог — это человек’ (там же, Vs. I—II). При всем возможном интересе этой заключительной формулы, предполагающей богочеловечество Тешшупа, ее толкование, предложенное Неем, не бесспорно. Последовательность из двух логографических написаний, из которых только первое сопровождается фонетическим дополнительным обозначением падежа, хотя и возможна в хеттской клинописи, не кажется обычной. Альтернативное чтение, предложенное недавно в последнем выпуске Чикагского словаря хеттского языка (^D*U-uš*), Неем решительно отвергается (Neu 1996, 315, 591). В самом деле синтаксическая и семантическая роль подобной логограммы в конце двух абзацев осталась бы загадочной. Но независимо от того, верно ли толкование повторяющейся заключительной формулы у Нея, несомненно, что в хурритском тексте наличествует идея параллелизма страдания бога и страдания человека.

Перечисление испытываемых человеком или богом трудностей и способов помочь в цитированном хурритском тексте почти дословно совпадает с древнехеттскими повелениями царю дать хлеб голодному, масло для умащения зачахшему, одежду голому (КВо III 23 1 1—3). Гетце давно уже обратил внимание на сходство

таких предписаний в древнехеттских текстах и в надгробных надписях среднеегипетского царства (Götze 1957, 90). В недавнее время круг хеттских текстов этого рода⁹ стал предметом специального рассмотрения Арки, нашедшего в них параллели древнеближневосточной литературе мудрости¹⁰. Поразительно сходство как древнехеттских текстов, так и хурритского отрывка, касающегося бога Тешшупа, попавшего в беду, со словами, вложенными в уста Бога в Евангелии от Матфея, гл. 25, 35—44. Совпадает не только перечисление бед и способов их преодоления («алкал Я, и вы дали Мне есть...»), но и отнесение всей этой ситуации к Богу. Предельно близкие параллели содержатся также в древнееврейском тексте «Завещания 12 патриархов» из генизы старой синагоги в Каире, во многом совпадающем и с кумранским арамейским «Завещанием Иосифа». Но в последнем тексте (1, 5—6) Бог приходит на помощь страждущему. Вместе с тем переключка с хурритским текстом здесь особенно очевидна, поскольку речь идет о человеке, который был продан в рабство и освобожден Богом.

Едва ли не всего любопытнее менее проблематичная заключительная формула всего этого рассуждения о помощи Тешшупу: хурритск. *e-ḫi-il-li-wa_a-aš-ša* ^D*Te-eš-šu-ub* = хеттск. *na-an-kán ḫu-iš-nu-mi-ni* ^D*IM-an* 'мы бы его спасли, оживили, Тешшупа' (там же, Vs. III, 18'). Глагол *ḫuisnu-* (производное на *-nu-* от *ḫuis-*) имеет в хеттском языке значение «оживлять, спасать, сохранить жизнь»¹¹. Тешшуп в ономастике, особенно в Алалахе, постоянно связывается с выступающей в качестве соответствия этому хеттскому глаголу хурритской основой *eḫeli* 'спасать': ср. имена типа *Eḫli-Teššub*; *eḫ-li-ya-na-aš* (эргатив) ^D*U-ub-aš* (KUB XXVII 46 + 111); *eḫlibini* 'спасения (род. пад.), относящийся к спасению' как эпитет Тешшупа и связанных с ним богов (Laroche 1980, 75—76). Оживление умершего или «захащенного» Тешшупа напоминает многочисленные малоазиатские и, шире, восточносредиземноморские версии мифа об исчезающем и возвращающемся боже-стве, в которых многие ученые находили прообраз позднейшей идеи воскрешения. Но здесь этот мотив переплетен с отчетливо выраженным представлением о необходимости спасения бога, попавшего в беду.

Можно только удивляться силе мифопоэтической и научной прозорливости Вяч. И. Иванова, который в своих исследованиях религии страдающего бога на основании бывших у него скудных материалов о первых результатах открытий в столице Хеттского царства еще в 1923 г. сделал вывод об историческом тождестве бога-Диониса и «хеттского Тешшуба»¹² (Иванов 1994, 19 и 277—278). Иванов имел в виду прежде всего хурритское божество, изображенное в хурритско-хеттском святилище Язылыкая в скалах возле Богазкёя (там же, 278). Тешшуп выступает там в процессии богов и обозначен лувийским иероглифом (который в данном случае нужно читать по-хурритски)¹³, Laroche 1952; 1969; Güterbock 1982, 6, 25, 30, 47, pl. 1B; ph. B, D. Иванов связал этот малоазиатский культ с другими анатолийскими вариантами религии «бога спасающего» (Иванов 1994, 19). По Иванову, для осмысления культа исчезающего и возвращающегося бога было важно узнать, что «уподобление человека богу страдающему в страстях его есть залог воскресения человека с богом воскресающим» (там же, 183). Спасаемый бог оказывается сам спасителем¹⁴. Эта двойственность усматривается и в хурритском почитании Тешшупа.

По-видимому, в конце рассмотренной части текста говорится и о наказании того, кто виноват в бедах бога, но это место билингвы не вполне ясно. Вся исто-

рия Тешшупа в подземном царстве и вызволения его из беды сочетается с главной темой текста: отпущением на волю. При этом главным героем остается Тешшуп, потому что весь текст в целом назван Песней о Тешшупе.

Билингва представляет значительный интерес и как один из ранних литературных примеров занимавшего В. Н. Топорова жанра, промежуточного между историческим и мифологическим. В тексте собственно мифологические части, относящиеся к Тешшупу, перемежаются с описаниями, касающимися обсуждений и прений на собрании¹⁵ города Эблы. Судя по хурритскому тексту, но не по хеттскому переводу, здесь от него отступающему¹⁶, часть цитированного выше текста представляет собой обращение к Тешшупу, которое приводится в этом рассуждении. Последнее, возможно, произносится одним из видных людей Эблы, если не самим Тешшупом.

Содержащиеся в нескольких местах текста угрозы разрушить Эблу достаточно близки к позднейшей древнеближневосточной (аккадской, древнеиранской и древнееврейской) апокалиптической литературе. В некоторых местах текста реальные исторические персонажи из числа наиболее влиятельных жителей города вступают в разговор с Тешшупом (часть этих мест полуразрушена и, во всяком случае, не поддается однозначному толкованию).

Изучение этого двуязычного текста убеждает в том, что некоторые из основных идей религий осевого времени и часть позднее утвердившихся приемов их изложения сформировались задолго до того времени, к которому их обычно относили. Ближе к открывающимся фактам оказывается Ньютон, в своем «Irenicum: or ecclesiastical polity tending to rease» предположивший (отчасти в соответствии со взглядами, высказывавшимися в ту эпоху и другими авторами: Лурье 1943) далеко идущее сходство всех древних религий Передней Азии и Греции (Manuel 1974; Christianson 1984, 566—567). Возможно, что для Ньютона и некоторых его современников эта мысль была аксиомой, мало связанной с тщательно ими изучавшимися историческими данными. Но по мере накопления таких (отчасти давно уже вошедших в научный оборот) доводов, как мемфисский папирус с его теологией, предвещающей Евангелие от Иоанна, внимательное и беспристрастное сопоставление открывающихся древних традиций кажется плодотворным путем преодоления условных схем, навязанных общепринятыми взглядами на историю религии.

ПОСТСКРИПТУМ

Некоторые дальнейшие параллели между лувийским и хурритским богами Грозы и Дионисом рассмотрены ниже в статье о лувийской поэзии.

Примечания

¹ Из параллелей в богазкёйских текстах существенна: *da-a-ḫi-ni-wa_a-al-la*, KUB XLV 89 2.

² О северокавказской и сино-кавказской этимологии ср. Старостин 1995, 188. Языковая реконструкция как будто позволяет удревить енисейский монотеизм. Если хуррит-

ский пантеон развился из прасеверокавказского, сходного с праенисейским, то этому могло содействовать знакомство с пантеонами других развитых культур Древнего Ближнего Востока. Следует, однако, иметь в виду, что реконструкция может терять некоторые названия отдельных богов, как это вероятно по отношению к праиндоевропейскому.

³ Laroche 1980, 163—164, с возражениями против значения «мудрость», теперь устаревшими.

⁴ Neu 1996, 30 (КВо XXXII 11 Vs. 16), 39—40, 126, 127, 140, 536 (№ 89), 538 (№ 93), 547—548.

⁵ Ср. Neu 1988, 27—28, fn. 84; 1996, 159.

⁶ См. Neu 1988, 10—15; 1996, *passim*.

⁷ Haas, Wegner 1991, 389.

⁸ В связи с пребыванием Тешшупа в преисподней упоминается «темная земля». Ней склоняется к тому, чтобы считать этот мотив индоевропейским (Neu 1996, 427, 529, 534). Но такое сочетание встречается и в хаттских ритуалах. Его скорее можно признать типологически универсальным, см. в предшествующей статье о северокавказском и хаттском сочетаниях с этим значением и ниже о лувийском.

⁹ Laroche 1971, 6. № 24.

¹⁰ Archi 1979; Neu 1988, 17, fn. 44; 1996, 127, 66.

¹¹ См. примеры его употребления: Puhvel 1991, 333—335; о калькировании значений аккадск. *bullutu* 'оживлять, сохранять жизнь': Sommer 1947, 85.

¹² Сохраняю принятое в то время написание имени бога, отличающееся от современной научной транскрипции.

¹³ Мейер, на текст древней истории которого ссылается Иванов, в своей книге о хеттах дал для того времени достаточно полный анализ данных о хурритском (в его терминологии «митанийском») Тешшупе в его отношении к хеттскому и урартскому богам Грозы, отметив при этом проблему иероглифа, его изображающего: Meuser 1914, 57, 125, 157—159.

¹⁴ Если верна гипотеза о том, что Тешшуп стал пленником подземного царства, то и здесь можно было бы видеть совпадение с предположенным Ивановым хтоническим началом в мифах об исчезающем Дионисе, который, как и Аполлон, связан с подземным миром.

¹⁵ Хеттск. *tuliyu-*; хурритский текст почти не сохранился.

¹⁶ В хеттской части нет аналога хурритск. [*fetta*] 'тебе', но см. о других истолкованиях: Neu 1996, 308, 310.

Л и т е р а т у р а

Вильгельм 1992 — Вильгельм Г. Древний народ хурриты // Очерки истории и культуры. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1992.

Иванов 1977 — Луна, упавшая с неба / Пер. Вяч. Вс. Иванова // Древняя литература Малой Азии. М.: Худ. лит., 1977.

Иванов 1981 — Иванов Вяч. Вс. Славянский, балтийский и раннебалканский глагол // Индоевропейские истоки. М.: Наука, 1981.

Иванов 1994 — Иванов Вяч. [И.] Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. (Античная библиотека: Исследования). (Впервые издано в Баку в 1923 г.).

Лурье 1943 — Лурье С. Я. Ньютон-историк древности // Исаак Ньютон. 1643—1727. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1943. С. 271—311.

Старостин 1995 — Старостин С. А. Сравнительный словарь енисейских языков // Кетский сборник. М.: Восточн. лит.; Языки русской культуры, 1995. С. 176—315.

Archi 1979 — Archi A. L'humanité des hittites // Florilegium Anatolicum. Mélanges offerts à E. Laroche. Paris: Boccard, 1979.

- Christianson 1984 — *Christianson G. E.* In the presence of the Creator // Isaac Newton and his times. New York; London: The Free press; Collier Macmillan Publishers, 1984.
- Dahood 1981 — *Dahood M.* Ebla, Ugarit, and the Bible: Afterword // *Pettinato G.* The archives of Ebla: An Empire Inscribed in Clay. Garden City; New York: Doubleday and Co, 1981. P. 271—321.
- Götze 1957 — *Götze A.* Kulturgeschichte Kleinasiens: Handbuch der Altertumswissenschaft. 3. Abteilung, 2. Teil. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1957.
- Güterbock 1982 — *Güterbock H. G.* Les hiéroglyphes de Yazilikaya: A propos d'un travail récent // Institut Francais d'Études Anatoliennes. Paris: Editions Recherches sur les civilisations. Synthèse, 1982. № 11.
- Haas, Wegner 1991 — *Haas V., Wegner I.* [Рец. на] Keilschrifttexte aus Boghzkői [=KBo]. 32 // Orientalistische Literaturzeitung. 1991. Jahrgang 86, 5. S. 384—391.
- Laroche 1952 — *Laroche E.* Le panthéon du Yazilikaya // *Journal of Cuneiform Studies.* 1952. Vol. 6. P. 115—123.
- Laroche 1969 — *Laroche E.* Les dieux de Yazilikaya // *Revue hittite et asianique.* Vol. 27. 1969. Fasc. 84—85. P. 61—109.
- Laroche 1971 — *Laroche E.* Catalogue des textes hittites. Paris: Editions Klincksieck, 1971.
- Laroche 1980 — *Laroche E.* Glossaire de la langue hittite. Paris: Editions Klincksieck, 1980.
- Manuel 1974 — *Manuel F.* The Religion of Isaac Newton. Oxford: University Press, 1974.
- Melchert 1994 — *Melchert H. C.* Anatolian Historical Phonology. Amsterdam; Atlanta (Georgia): Rodopi, 1994.
- Meyer 1914 — *Meyer E.* Reich und Kultur der Chetiter. Berlin: Verlag von Karl Curtius, 1914.
- Neu 1988 — *Neu E.* Das Hurritische: Eine altorientalische Sprache in neuen Licht // *Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse.* Jahrgang 1988. № 3; Mainz: Akademie der Wissenschaften und Literatur; Stuttgart: Franz Steiner Verlag; Wiesbaden, 1988.
- Neu 1996 — *Neu E.* Das hurritische Epos der Freilassung // *I Untersuchungen zu einem hurritischhethitisches Textensemble aus Hattusa: Studien zu den Bogazköy-Texten.* Hft. 32. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1996.
- Puhvel 1991 — *Puhvel J.* Hittite Etymological Dictionary: Words Beginning with H // *Trends in Linguistics. Documentation 5 / Ed. W. Winter, R. A. Rhodes.* Vol. 3. Berlin; New York: Mouton-de Gruyter, 1991.
- Sommer 1947 — *Sommer F.* Hethiter und Hethitisch. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1947.

К ТИПОЛОГИИ ДРЕВНЕБЛИЖНЕВОСТОЧНЫХ ГИМНОВ СОЛНЦУ

1. Для древних ближневосточных гимнов богу Солнца (вавилонских, хеттских, египетских) существенно то же равенство

царь = бог Солнца,

которое вскрывается в качестве универсальной формулы, лежащей в основе архетипической схемы обрядов коронации и инициации (Hocart 1969, 155). Но левый член этого равенства на Древнем Ближнем Востоке изменился ввиду специфического для этого ареала совпадения священного царя как знака-символа благополучия и плодородия (универсального для большого числа архаических культур) с царем как центром реальной системы управления. Перенесение соответствующих атрибутов на правый член равенства сказывается, в частности, в представлении о боге Солнца как судье, общем для всех рассматриваемых традиций и вытекающем из равенства

царь = судья.

2. Специфическим только для хеттских гимнов Солнцу является представление о суде не только над человеком, но и над животными:

Бог небесный Солнца, господин мой,
Ты над человеком, над собакой,
Над свиньей, да и над зверем диким
Ежедневно суд вершишь. Бог Солнца!

Суд ты совершаешь над собакой,
Над свиньей, да и над зверем диким,
Тем, который говорить не может, —
Бессловесного ты судишь зверя.
Злого и дурного человека
Праведным судом ты судишь, Солнце.

Судя по хеттским законам (§ 199—200а), в хеттском скотоводческом обществе не только человек, но и домашние животные представляли собой юридически ответственные существа. Их судил царь, который мог решить убить животное, посягнувшее на человека. Человек, собака и свинья образуют ряд существ, при-

носившихся в жертву богам (ср. параллели в древнеиндийском и древнекитайском обществах и у майя). Собака и свинья — домашние животные (отвечавшие по § 199 хеттских законов) — занимают промежуточное место между человеком и дикими (буквально «полевыми») зверями.

В других рассматриваемых традициях можно обнаружить лишь отдаленную параллель в большом славословии в честь Солнца времени Аменхотепа IV, где говорится о сотворении Солнцем всех существ, включая людей, домашних животных и зверей.

3. Для типологии монотеистических культур единоподержавных государств Востока исключительный интерес представляет далеко идущее сходство в выделении Солнца — единственного реального бога настоящего времени среди всех других богов (называемых в гимне Солнца «богами минувшего») — в пространном хеттском гимне Солнцу, древнейший текст которого датируется временем до Амарнского периода (Güterbock 1958, 238a. 242), и в славословии Солнцу, составленном приблизительно в то же время — еще при Аменхотепе III, где Солнце уже называется «одним-единственным». Этот же мотив единственности Солнца многократно повторяется в пространном хеттском гимне:

Среди богов минувшего один ты,
Царственный герой, благое Солнце...

Постоянное величание Солнца царем (*haššu*) в этом хеттском гимне напоминает о той тенденции, которая в Амарнский период привела к тому, что, начав с почитания Солнца и фараона одновременно как богов и царей, «после переделки солнечного имени из раннего в позднее, новая вера сбросила с себя это обличье, стала видеть и в фараоне и в солнце только двух сверхъестественных царей» (Перепелкин 1969, 156—157).

Для культа священного царя характерна и выраженная в хеттском гимне идея объезжания царем — Солнцем четырех углов (*halḫaldumari*) света:

Объезжаешь ты на колеснице
Света стороны четыре...

То, что в гимне этот мотив четырех стран света связывается с месопотамским богом Энлилем, выступающим как отец Солнца, и мотивом Солнца как судьи, согласуется с тем, что и вавилонский бог Солнца Шамаш предстает как судья, судящий на четыре стороны света.

4. Если непосредственное воздействие вавилонских гимнов Шамашу на хеттские гимны, для составителей которых они были образцами, несомненно, то соотношение между хеттскими гимнами и египетскими представляется более сложным. Наряду с древними, собственно египетскими, истоками солнцепоклонства Эхне-йота (в древнегелиополитанском культе Рэ) давно уже было обращено внимание на черты, связывающие переворот Эхне-йота и его подготовку Аменхотепом III с вовлечением Египта в систему великих царств Передней Азии типа Вавилона и Митанни (Kees 1956, 367). Влияние Митанни представляется особенно вероятным в силу известных связей супруг фараона с Митанни (царица Тэйе

была в переписке с царем Митанни, который отдал свою дочь Тадухепу в жены фараону, ср. данные о «частных», т. е. побочных женах фараонов, из Нахараина-Митанни). Из черт, общих для надписи-клятвы Солнцу Эхне-йота и пространного хеттского гимна, следует особо выделить мотив колесницы Солнца, запряженной конями. И в хеттском гимне, и в египетской надписи Амарнской эпохи речь идет о чуждом, скорее всего митаннийском, мотиве, сходном с индоиранскими. В этой связи обращают на себя внимание и другие черты, объединяющие хеттский гимн с древнеиндоиранскими. Строки в хеттском гимне Солнцу

... Слева

От тебя летят по небу Страхи

находят разительную аналогию в «Авесте» (Yašt, X, 126), где демон Рашну летит слева от Митры.

При принятии гипотезы о наличии переднеазиатских воздействий, способствовавших реформе Эхне-йота, лучше можно объяснить и то, что после его смерти Нефр-эт (Нефертити), в хеттских анналах обозначенная как *Dahamunzuš* (титул *t'-hm.t nsw.t* 'жена царева' передан без *-t*, что находит применительно к этой эпохе соответствие и в египетских надписях: Перепелкин 1967, 67), обращается с предложением о хетто-египетском династическом союзе.

5. В результате взаимовлияний и/или типологически сходного развития в письменностях и языках всех указанных великих царств Передней Азии к XV—XIV вв. до н. э. выработалась сходная титулатура, связанная с обозначениями царей как солнечных божеств или как сыновей бога Солнца (из других ареалов и эпох наиболее близкую параллель представляет титулатура инков, почти точно совпадающая с египетской, что находит подкрепление и в большом числе других давно замеченных типологических сходств Древнего Египта и Перу). К тому же времени относятся и хеттские и египетские гимны Солнцу, обнаруживающие далеко идущие сходства.

Л и т е р а т у р а

- Перепелкин 1967 — Перепелкин Ю. Я. Переворот Амен-хотпа IV. Ч. I. Кн. 3 и 4. М., 1967. С. 67.
- Перепелкин 1969 — Перепелкин Ю. Я. Тайна золотого гроба. М., 1969. С. 156—157.
- Güterbock 1958 — Güterbock H. G. The Composition of Hittite Prayers to the Sun // Journal of the American Oriental Society. 1958. Vol. 78. P. 238a, 242.
- Hocart 1969 — Hocart A. M. Kingship / 2nd ed. Oxford, 1969. P. 155.
- Kees 1956 — Kees H. Der Götterglaube im alten Ägypten. Berlin, 1956. S. 367.

П О С Т С К Р И П Т У М

Впервые напечатано в сб. *Σημειωτικὴ*: Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1973. С. 151—176. Обожествление

Солнца и солнечного света как высшего принципа мироздания, напоминающее то, которое обнаруживается в древнеегипетских и древнемалоазиатских текстах, имеет место и в гностических и манихейских традициях Центральной Азии I тыс. н. э. Это сопоставление можно было бы считать чисто типологическим. Однако в Евразии гностические представления этого рода распространяются в конечном счете из Египта, где для них можно предположить достаточно ранние местные истоки (что давно делалось). Западноевразийские культы митраистического типа можно было бы отнести к промежуточным звеньям. Поэтому, несмотря на огромность расстояний в пространстве и времени, наличие генетических связей между этими вариантами древних культов Солнца исключается не полностью. Об иранских культовых обозначениях Солнца и солнечного огня ср. *Иванов Вяч. Вс.* Славяно-арийские (= индоиранские) лексические контакты // *Славянская языковая и этноязыковая системы в контакте с неславянским окружением* / Отв. ред. Т. М. Николаева. М.: Языки славянской культуры. М., 2002. С. 37—38.

О ЗНАЧЕНИИ ЛУВИЙСКОЙ ПОЭЗИИ И МЕТРИКИ ДЛЯ РЕКОНСТРУКЦИИ ИНДОЕВРОПЕЙСКОГО СТИХА

Исследования по сравнительно-исторической индоевропейской метрике, начатые Антуаном Мейе (под возможным влиянием его предшествовавшей переписки о реконструкции поэтических форм с Фердинандом де Соссюром, в то время увлеченного анаграммами в индоевропейском стихе)¹, дали весьма убедительные результаты. Ему и исследователям, за ним шедшим, удалось показать, что многие древнегреческие метры совпадают с ведийскими по числу слогов и по правилам комбинации долгих и кратких слогов, особенно на концах строк (в клаузулах) и перед закономерно появляющейся цезурой, делящей строку на две части². Оказалось возможным аргументированно говорить о давно уже предположенном для греческого и ведийского³ общем источнике, вероятном, во всяком случае, применительно к этим традициям, которые в настоящее время можно возвести к диалектной восточноиндоевропейской общности.

Последнее обстоятельство представляет особый интерес потому, что ко времени существования этой общности восходят и многочисленные поэтические формулы и фрагменты текстов, которые получили популярное (но во многих случаях не полностью оправданное) обозначение «индоевропейского поэтического языка»⁴. По отношению к большинству обнаруженных точных соответствий в поэтических формулах, как и в ведийских и ранних греческих метрических структурах, обоснован был бы более ограниченный вывод об их диалектном восточноиндоевропейском (индоиранско-греческом) характере⁵.

Но позднейшие метрические работы Романа Якобсона показали наличие сходных закономерностей и в славянском стихе⁶. За этим последовали работы Уоткинса, предложившего сходное объяснение предыстории кельтского стиха⁷. Следы старых соотношений нашли в раннелатинском сатурническом стихе⁸, причем выявилось особое значение выявленной еще Коршем 140 лет назад цезуры (так называемая коршевская цезура — *cesura Korschiana*), делящей в нем строку на две части, как в индоевропейском стихе⁹. Эти работы заложили основу для реконструкции самых ранних метрических типов. В частности, было выяснено, что во всех этих традициях был восьмисложный стих с цезурой, делящей его на группы в 5, 4 и 3 слога: 4 + 4, 3 + 5, 5 + 3. Совпадение этих структур в перечисленных и некоторых других народных (песенных)¹⁰, в частности, восточно-

балтийских литовских песнях и латышских дайнах) и позднейших литературных поэтических формах говорит в пользу общего их происхождения.

Значительно более проблематичным остается вопрос о предполагавшихся Якобсоном общеиндоевропейских истоках общеславянского десятисложника (продолженного и в народной поэзии, и у писателей, к ней близких, как Пушкин)¹¹, в котором он находил наследие той же индоевропейской традиции, что и в десятисложном греческом и ведийском стихе¹². Многие ученые теперь видят в совпадающих греческих и ведийских десятисложных размерах результат параллельного развития¹³. В принципе более надежными оказываются сопоставления размеров с короткими строками. Более длинные строки (например, 12-сложная, в последнее время реконструируемая для индоевропейского)¹⁴ могли бы объясняться и монтажом унаследованных размеров с короткими строками. В этом случае место цезуры отражало бы древнюю границу между строками (в качестве языковой параллели этому соотношению синхронии и диахронии можно было бы сослаться на отражение древних синтаксических сочетаний в морфологических комплексах, например в древнеирландских приставочных и литовских возвратных глаголах). По другому предположению, удлинение строки осуществлялось посредством вставки дополнительной части, содержавшей цезуру. Так Судзуки недавно объяснил развитие германского аллитерирующего стиха из индоевропейского¹⁵ (такой процесс был предположен еще Соссюром¹⁶ и — с гораздо большей осторожностью и оговорками — некоторыми позднейшими исследователями¹⁷, еще не знавшими о его наблюдениях, долго остававшихся в рукописи).

Последующие метрические достижения в области сравнительно-исторической поэтики были подытожены в обобщающей статье Уэста¹⁸ и в других более новых исследованиях, где в круг сопоставляемых метрических традиций включены анатолийские, в частности хеттская и лидийская¹⁹.

Продолжающиеся исследования тех индоевропейских языков, которые не были ранее известны, делают возможной проверку («фальсификацию» в смысле Поппера) гипотез (в том числе и метрических), высказанных еще до открытия этих данных. В особенности существенным представляется выяснение той фонологической (в особенности просодической) системы, из которой можно было бы объяснить или с которой можно было бы соотнести (восточно)индоевропейскую метрику. Ее реконструкция у Мейе опиралась на предположение об индоевропейской древности долгих гласных. В настоящее время установлено, что в значительном числе случаев долгота является вторичной: она образовалась после падения ларингальных²⁰. Вместе с тем ступень растяжения *ē/ō корневого краткого гласного *e отражена в таких категориях, как (северно- и южноанатолийские и праиндоевропейские) собирательные формы: *w(e)d-ē/ōr 'воды'. Дальнейшая судьба долгих гласных могла зависеть от фонологического совпадения таких древних долгих в ступени растяжения (а возможно, и долгих, образовавшихся при монофтонгизации дифтонгов, как это предполагается в хеттском²¹) и новых долгот, вызванных падением ларингальных. С одной стороны, в северноанатолийском и в южноанатолийском этот процесс только еще начался, в некоторых позициях ларингальные еще сохранялись, и соответственно новые долготы еще не образовались. Поэтому законы метрики, действительные для ведийского и греческого, могли там и не действовать (как инновацию их предлагал рассматри-

вать Курилович)²². Тщательный анализ метрики этих традиций может иметь определяющее значение для реконструкции древнейшего состояния. С другой стороны, некоторые следы эпохи до падения ларингальных обнаруживаются именно в метрических явлениях ведийского и гомеровского (и более позднего поэтического) древнегреческого языка²³. Эти явления, объясняемые архаизмом поэтических традиций, окончательно могут быть объяснены только в свете анатолийских параллелей.

В серии работ В. А. Дыбо высказывается тезис о политоническом (тоновом) характере ранней индоевропейской просодической системы, косвенно отраженном и в последующих балто-славянских акцентуационных противопоставлениях²⁴. Если принять эту гипотезу, то для самого раннего индоевропейского стиха нужно принять тоновый принцип типа современного вьетнамского стихосложения, основанного на правильном чередовании определенных тонов на фиксированном месте строки. Позднейшее преобразование слоговых интонаций вело к переинтерпретации правил стихосложения.

Можно пояснить эти новые возможности реконструкции на примере безударных личных форм глагола, находящихся обычно в древних и архаичных языках в конечной позиции в предложении, что представляет собой архаизм. Особенности акцентуации этих форм еще отражены в древнеиндийском, где они были лишены ударения и их тон мог быть низким, как это предположено Трубецким. В самом раннем по времени написания хеттском тексте царя Анитты (еще синхронном с последними археологическими слоями староассирийских колоний) в 4 случаях отмечается использование личной формы глагола как энклитики в позиции Ваккернагеля. При допущении архаизмов в древнегерманском (в частности, руническом) стихе к ним можно было бы отнести неучастие глагола (безударного или еще несшего на себе низкий тон) в аллитерациях. В таком случае давно предположенное отражение в структуре раннегерманского стиха индоевропейских соотношений, связанных с законом Ваккернагеля²⁵, может оказаться в конечном счете верным. Но речь может идти не о прямом соотношении с синтаксическими законами акцентуации, а о косвенных рефлексах древних тоновых различий. Такой же (низкий?) тон, как и у безударных личных форм глагола, вероятен для энклитических частиц типа санскр. *kaṁ* = хеттск. *-kan* = лат. *com-/cum* = готск. *ga-* (где безударность = низкий тон приставки фонетически могла вести к озвончению начального согласного). В хеттской клинописной передаче эта частица всегда пишется одним клинописным знаком *kan* в отличие от написаний вида *ka-an* или *ka-a-an*: в последнем усматривают передачу либо долготы, либо сильного ударения, выделяющего слог среди других в слове.

При многообразных возможностях истолкования таких хеттских и лувийских клинописных написаний с повторением гласного (*Pleneschreibung*) одной из вероятных интерпретаций (наряду с гипотетической передачей долготы гласного или словесного ударения) может быть тоновая, опирающаяся на сходное понимание аналогичного приема в старовавилонской клинописи²⁶. Соответственно и в регулярной метрической форме сохранившегося образца древнехеттской песни можно было бы усмотреть черты архаического раннеиндоевропейского стиха. Этому не противоречит высказываемая в последнее время точка зрения, по которой в поздних хеттских переложениях стихотворного хурритского эпоса скорее

можно усмотреть следы акцентного стиха, более близкого позднеаккадскому и хурритскому и, возможно, связанному с взаимовлияниями великих литератур Древнего Ближнего Востока. В этом случае типология развития хеттского стиха могла бы быть сопоставлена с эволюцией германской, италийской (в частности, латинской, а также позднейшей романской), кельтской и восточнославянской метрики. Во всех этих традициях можно усмотреть типологически сходное движение от предполагаемого просодического противопоставления тонов к позднему различению долгот и дальше к акцентным оппозициям ударности и безударности. Сопоставительное изучение этих стихотворных традиций кажется не менее занимательным, чем те опыты гипотетической реконструкции (восточно?)индоевропейской метрики, которой несколько поколений исследователей увлекалось вслед за Мейе.

Маловероятным было бы предположение, по которому хеттский стих во всех жанрах хеттской поэзии оставался одинаковым на протяжении почти тысячелетнего периода от древнехеттской песни, сохраняющей черты литературы Несы (Каниша), которую можно реконструировать для дописьменного периода (времени староассирийских колоний, около рубежа III—II тыс. до н. э. и раньше), и до конца Хеттской империи, когда хеттский язык выходил из употребления, оставаясь в большой степени языком узкого круга (придворного и административного) письменного общения. Более определенные выводы о раннем североанатолийском стихе и его метрике можно было бы получить, сопоставив древнехеттские стихотворные фрагменты с еще менее многочисленными палайскими²⁷ и поздней лидийской поэзией античного времени, возможно, повлиявшей на древнегреческую²⁸.

Для полного представления о раннеиндоевропейской метрической традиции самого раннего дописьменного («праиндо-хетто-лувийского») времени эти североанатолийские метрические традиции нужно сравнить с южноанатолийскими, также представленными на протяжении тысячи лет от ранних или архаических лувийских ритуалов до ликийских Б (милиийских) стихотворных текстов, в которых при малой их понятности²⁹ обнаружены (поэтические?) архаизмы, отличающие их от ликийских (А) надписей, легче поддающихся интерпретации. Жанровые особенности ликийских Б текстов определяют и особенности торжественных метрических форм (с длинными строками), в них употребленных. Более ранняя южноанатолийская метрическая традиция может быть восстановлена на основе древних песенных форм.

В этом отношении исключительный интерес представляют лувийские метрические тексты.

На лувийском языке и на нескольких диалектах или языках, к нему близких³⁰, говорили во II—I тыс. до н. э. в западной и южной частях Малой Азии и позднее в Северной Сирии. Во II тыс. до н. э. он наряду с хеттским был одним из главных языков разноязычного и полиэтнического Хеттского царства. Можно предположить, что постепенно он становился главным разговорным языком, тогда как хеттский язык существовал в своей письменной (клинописной) форме как основное койне империи. Имена большинства писцов, составлявших новохеттские тексты в два последние столетия истории империи, были лувийскими, и с помощью глоссового клина эти писцы помечали лувийские слова, в изобилии включавшиеся ими в хеттский текст³¹.

Представляется, что лувийский язык принадлежал к другой диалектной индоевропейской группе, многими признаками отличавшейся от той, к которой принадлежал хеттский³².

Тем более существенно сравнить лувийские метрические структуры, с одной стороны, с хеттскими, с другой — с теми, которые ранее были предположены для праиндоевропейского.

В настоящей статье разбираются метрические типы, обнаруживаемые в лувийских клинописных поэтических текстах. Особенности последних были отмечены еще в 1946 г. Боссертом³³. Позднее Ларош напечатал все тогда найденные фрагменты в транслитерации без перевода в приложении в своему лувийскому словарю³⁴; более полное уточненное издание в транслитерации (до того планировавшееся Оттенем³⁵) было позднее осуществлено Штарке³⁶, которому принадлежит и обширный труд о лувийских именных основах³⁷. В недавние годы вместе с исследованием лувийского словаря Мелчерт³⁸ и другие исследователи анатолийских языков осуществляют все разрастающееся продолжение начатого Ларошем планомерного изучения разных лувийских текстов в их соотношении с другими южноанатолийскими.

Особый интерес как с метрической стороны, так и по содержанию и лексике представляют лувийские песни, дошедшие до нас в виде фрагментов в составе ритуалов. В некоторых из них выдающийся исследователь индоевропейских поэтических традиций Кальверт Уоткинс предположил возможный след эпоса, предшествовавшего гомеровскому троянскому³⁹. Если это допущение подтвердится, во фрагментах лувийских песен можно видеть самое начало последующей европейской поэтической традиции, до наших дней продолжающей древнегреческую.

С этой точки зрения особенно значимы лувийские песни города Истанува. Имя этого города, типологически эквивалентное Гелиополису, происходит от хеттского *Ištanu* 'солнце, бог солнца', заимствованного из хаттского имени бога Солнца *Eštan*⁴⁰. Как заметил Яан Пухвель, сочетание солнечного божества с богом Солнца напоминает сходную комбинацию совместного призывания Гелиоса и Зевса в Троянской клятве Агамемнона⁴¹.

В текстах истанувийских песен есть указание на то, что некоторые из них написаны на особом диалекте города Истанува⁴². Как видно из замечания в тексте на хеттском языке, была и специальная табличка, на которой были написаны все эти песни⁴³. Полностью она не сохранилась. Но там, где в текстах ритуалов упоминается пение, обычно приводятся одна или две начальные строки каждой песни. В тех разбираемых ниже случаях, где фрагмент с записью этих строк сохранился полностью, метрическая структура вполне ясна, хотя записывается только часть текста. В дальнейшем изложении при передаче таких фрагментов после обычной транслитерации клинописного текста предлагается его фонетическая интерпретация и возможная метрическая схема. В ней фиксируется как деление на слог, так и возможные (гипотетические) долготы, выявление которых делается на основании типологических соображений и поэтому может быть только предварительным. Однако представляется, что принципы такого выделения могут найти косвенное подтверждение в тех систематических метрических соотношениях, которые удастся установить с их помощью.

В тех случаях, где в клинописи возможна передача акцентуационных и/или тоновых различий, отмечается и эта последняя.

В начале рассматривается несколько отрывков, смысл которых ясен:

1. *ku-wa-la-na-al-li-in-tar la-al-ḫi-ya-an* = [*k*^{u44} (*u*)*alanallin-tar/ lalhiyan*] (ʔ)ʔ-ʔ-ʔ-ʔ//
*ḫa-ad-da-ya ú-wiṣ-ši-da*⁴⁵ = [*ḫaddaya/ uwisida*] -ʔ-ʔ-ʔ-ʔ(=?)-ʔ//

‘Военный поход

проделан (буквально: выдавлен)⁴⁶ с яростью’.

Глагол употреблен метафорически.

Метр песни, скорее всего, был построен на чередовании 6—7 или даже 8 слогов (в первой строке) и 7 слогов (во второй строке). В первой строке есть цезура после прилагательного и следующей за ним энклитической частицы *-tar*⁴⁷ (схема 5/4 + 3/2). Употребление последней на слабом месте строки перед цезурой может представить интерес в силу возможных следов индоевропейского (низкого?) тона в анатолийских энклитиках, стоящих в позиции Ваккернагеля. Написание одним клинописным знаком *tar*, безусловно, противопоставляет энклитику *tar* полноударным или несущим на себе другой тон слогам, передающимся посредством двух или трех знаков: *-ta-ar*, *ta-a-ar* (Pleneschreibung). Последняя (конечная) глагольная форма во второй строке не содержит ни одного сдвоенного написания гласного и, следовательно, могла быть полностью безударной или произноситься одним ровным (низким?) тоном без повышения.

Во второй строке есть цезура после наречия перед заключительной медиопассивной глагольной формой 1 л. ед. ч. прош. вр. (схема 3 + 4). Если считать долгими слоги, кончающиеся сдвоенными (геминированными или долгими) согласными, то к этой категории надо отнести 3-й (или 4-й) слог первой строки и 1-й слог второй строки. Согласно правилам, определяющим долготу слога в таких древних языках, как латынь, следует также счесть долгими слоги перед частицей и следующий за цезурой в первой строке. На основании симметрических соображений о возможной структуре стиха, основанного на различении кратких и долгих гласных, можно было бы считать долгим и 6-й слог второй строки, но написание оснований для этого не дает. Судя по написанию, вся конечная глагольная форма состоит только из безударных слогов или слогов низкого тона, см. ниже об аналогичном выводе по поводу песни 5. Именно появление вероятного низкого тона в конце метрической последовательности кажется возможным истолковать как след древней структуры стиха, основанной на чередовании тонов. Но это древнее правило могло быть уже переинтерпретировано в терминах позднейшей ударности—безударности.

Первая строка примечательна повторением латерального сонанта *l* в четырех случаях, два из которых объясняются грамматической редупликацией в отглагольном имени (редупликация, по своему морфологическому типу соответствующая перфектной в других индоевропейских диалектах, характерна для лувийского глагола в отличие от хеттской глагольной системы)⁴⁸.

Эта первая строка, отмеченная повтором, вместе с тем по своей семантике характерна для военных песен (которые, судя по исследованиям в области «Indogermanische Dichtersprache», были едва ли не наиболее распространенным жанром индоевропейской поэзии). Строка состоит из сочетания, первым компонен-

том которого служит прилагательное *k(u)walan-allin* (вин. пад. ед. ч.), образованное от существительного *kuwalan-* ‘война’ (иероглиф. лув. *ku(wa)lana* ‘война’ = *EXRCITUS*). Возможно, что, несмотря на кажущееся противоречие в микенском *te-re-ta*, это лувийское слово позволяет снова вернуться к спорной реконструкции $*k^{w}elo-s > \tau\epsilon\lambda o-\varsigma$. При предположении развития праслав. $*\check{c}el-\acute{e}di < *k^{w}el-endi$ лувийское слово может быть родственно основе праслав. $*\check{c}el-\acute{e}di >$ русск. *челядь*; ср. также др.-перс. *kara-* < $*k^{w}ellro$ ⁴⁹.

Лувийское производное от этого диалектного названия войны, войска сочетается в тексте песни с *lalhiyan* ‘поход’ (вин. п. ед.ч.) от редулицированного глагола $*lalhiya$ (родственного хеттскому *lahḫa-* ‘поход’⁵⁰ и, вероятно, связанного с греч. *λάο-ς*). Оба составных члена этого сочетания — древние индоевропейские. Поэтому всю формулу, которую они образуют, можно возвести к раннему периоду существования индоевропейских диалектов. Гипотетическая диалектная индоевропейская комбинация $*ke/olo- + *loH-$ могла бы принадлежать не к индоевропейскому поэтическому языку («Indogermanische Dichtersprache»), но к военному речевому жанру разговорного языка. Но обыгрывание повторения латерального *l* говорит в пользу поэтического характера этой формулы.

2. *pa-a-ta a-ù-wi-du za-ar!-ni-ya* = [*pā-ta awidu/ Zarniya*] - √ √ (∗ = -?) √ √ / - √ √ //
*pār-ḫa-ad-du naimmanza*⁵¹ = [*parhaddu/ naimmanza*] - √ √ / √ (∗) - √ √ //

‘Но он должен прийти — к (городу) Царния,

Он должен (там) преследовать (врага), повернувшись (к городу Царния?)⁵²’.

Обе строки принадлежат к 9/7-сложному метру с цезурой либо после группы из шести слогов (схема 6 + 3, представленная в первой строке, где число слогов зависит от возможной односложности дифтонга *ai*), или после группы из трех слогов (схема 3 + 4/3, представленная во второй строке, вторая половина которой может состоять из 3 слогов: решение определяется в зависимости от односложности дифтонга *ai*). Можно считать долгим первый слог (где полное написание — *Pleneschreibung* — выражает либо долготу, либо ударность, либо соответствующий ей тон начального противительного союза *pa-a-*⁵³), за которым следует безусловно безударная краткая частица *-ta*, тон которой может быть низким. Написание следующей за ней глагольной формы *awidu*, занимающей конец полустишия (и фразы, если последующий топоним прямо с ней грамматически не связан)⁵⁴, не противоречит предположению о ее безударности или низком тоне.

Долготу может иметь 5-й слог первой строки. 1-й и 6-й слоги следующей строки также представляются долгими. Если по втором слове был дифтонг *ai*, то можно предположить, что 1-й слог первой строки тоже должен был быть долгим.

Обе строки объединяются повторением одного и того же (долгого, ударного или несущего повышение тона) начального слога (*pa-*) и грамматическим параллелизмом: у глагольных форм 3 лица ед. ч. *awidu* ‘он должен прийти’ (приставка *aw-* + корневой атематический глагол *i-* ‘идти’ от индоевропейского корня $*(e)i-$, сохранившегося в лувийском) и *parḫaddu* ‘он должен преследовать’⁵⁵ (от архаического глагола *parḫ-* ‘преследовать’ > позднее лувийское *para-* ‘гнать, преследовать’) одно и тоже окончание, благодаря чему создается подобие морфологической внутренней рифмы. Второй глагол в отличие от первого вынесен в инвертированную начальную позицию и является ударным или несет соответст-

венный (повышенный) тон. Конец этой конструкции с параллелизмом не совпадает с концом второй строки. В ней в конечной позиции находится медиопассивное причастие глагола *nai-* ‘поворачивать’, тождественное иероглиф. лув. *niya-*⁵⁶, хеттск. *nai-* ‘поворачиваться’⁵⁷, санскр. *nī-* < **n(e)iH-* ‘поворачивать’. Медиопассивное причастие на *-m(m)an* (характерное для лувийского в отличие от хеттского) образовано от этого глагольного корня. Форма именительного-винительного падежа ед. ч. ср. р. этого причастия превращена в форму одушевленную благодаря частице или окончанию квазиэргатива *-za*. Форма выступает в функции полусамостоятельного вторичного предиката. Представляется, что подобная конструкция характерна для лувийского поэтического языка.

Песня является культовой. Она связана с культом города Царния — *Zarniya*⁵⁸ в области Тавра (юго-восток Анатолии)⁵⁹. Лувийский характер города отражен в имени собственном *Zarniya-ziti*⁶⁰. Оно представляет собой сложное слово со вторым элементом, который является лувийским названием человека: буквально ‘человек Царнии’. Имя встречается во фрагменте хеттско-лувийского ритуала. Бог ^D*Zarnizza-*⁶¹, чье имя образовано от того же топонима и сопровождается предпосланным ему детерминативом бога, удостоверяет религиозную значимость этого города.

3. [*ù-i-n*]i-ya-an-da-an *ù-i-ni-ya-an-da-an*⁶² = [*winiyandan/ winiyandan*] ~~/| ~~/||
‘Виноградная лоза, виноградная лоза’.

Метр основан на 8-сложной схеме. Но поскольку мы знаем только эту строчку песни, неясно, чередовались ли в ней 8-сложные строки с 7-сложными, как это можно с известными оговорками предполагать в отношении двух песен, разобранных выше. Дошедшая до нас единственная строка состоит из повторяющегося четырехсложного имени существительного. Две повторяющиеся одинаковые формы разделены цезурой. 3-й и 7-й слоги могли быть долгими. В повторяющемся слове активный суффикс *-ant-* (соответствующий хеттскому квазиэргативу на *-ant-* и индоевропейскому **-nt-* с активным значением) присоединен к основе *wini-* ‘виноградная лоза’⁶³. Это же имя существительное засвидетельствовано с детерминативом бога ^D в другом фрагменте истанувийских ритуалов, семантически сходном с контекстом, в котором используется данная лувийская песенная строка. В этом фрагменте участники обряда «пьют бога Виноградной Лозы (или Вина?)» (^D*ù-i-ni-ya-an-da-an a-ku-wa-an-zi*)⁶⁴. «Пить бога» — это обрядовое хеттское выражение, относящееся к ритуалу, сопоставимому с христианским причастием⁶⁵. Цитируемые ритуалы были написаны по-хеттски, но они отражают религию той массы населения, которая в это время говорила по-лувийски. Они включают некоторые лувийские слова и строки, подобные приведенной выше. Сравнивая клинописные лувийские тексты с иероглифическими, можно установить характер того лувийского бога, ради которого совершается обряд, напоминающий причастие. В цитированном выше тексте в другой лувийской песне, сохранившейся фрагментарно⁶⁶, падежная форма *tarhunt-ašši-nzati* ‘принадлежащим богу Грозы — Тархунту (*Tarhunt-*)’ употребляется в контексте, где речь идет о выпивании ‘вина’ (шумерская логограмма GEŠTIN)⁶⁷. Этот обряд описывается несколько раз в хеттских частях данной таблички. Вместе с тем в целом ряде иероглифических лувийских ритуальных текстов восхваляется бог,

называемый 'Тархунтом (*Tarhunt-*) — богом Грозы Виноградника' — *tu-wali + ra/i-sà-sa (DEUS)TONITRUS-hu-za-sa-*. Описанное в этих текстах богоявление (теофания) совпадает со скульптурными образами бога, представляющего его со связками виноградных лоз, которыми он обвешан⁶⁸. Представляется, что о том же культе, связанном с возлиянием вина, говорится в клинописном лувийском мифологическом фрагменте, где за формой *ú-i-ni-ya-du-wa* (= *[*winiya-(n)d-uw-a?*]), родственной *winiyanda* в цитированной выше песне в случае, если здесь можно предположить характерное для лувийских диалектов превращение сочетания с носовым согласным в назализованный гласный) в одной из следующих строк следует фрагментированная глагольная форма *tar-hu-un- ta-at-ta...* образованная от имени бога Грозы *Tarhunt-/za-*⁶⁹. Из сопоставления этих текстов можно сделать вывод о том, что клинописный лувийский бог виноградника *winiy-ant/d-* функционально соответствовал иероглифическому лувийскому *Tuwarisa-sa Tarhunza-sa* 'бог Грозы Виноградника'. Эти факты позволяют вернуться к высказывавшемуся ещё Гельбом и Боссертом предположению о том, что источником греч. *Δίρσος* 'священный символ Диониса, тирс' было иероглиф. лув. *tuwar(i)sa-* 'виноградник, бог виноградника (Vineyard)'⁷⁰. По правдоподобной гипотезе Неймана, этой широко распространенной греческой форме (южно)анатолийского заимствования соответствует дорийское диалектное название винегрета (салата), сделанного из сельдерея, приправленного уксусом, *τίβαρι-*, которое он пронизательно сравнил с ликийским личным именем *Tuber-* и названием ликийского города *Tuberis* (ср. лув. *Tuwarisa*)⁷¹. Эту гипотезу кажется возможным доказать, сославшись на локально ограниченное позднейшее иероглифическое лувийское имя бога Вина *Tip/wariya-*⁷²: (ср. *tuwari-sa* 'виноградник'). Как обнаружил Нейман, уже в языках самой Анатолии, как позднее в древнегреческих диалектах, были эти фонетические варианты (он думал о разных результатах развития группы *-*iwa-*), один из которых стал именем бога Вина. Сопоставляя иероглифическое лувийское *tuwarsa-* с западносемитским угаритским *trf* '(молодое) вино' (Akht II, VI, 7)⁷³ и родственным др.-евр. *tyrws̄, tīrās̄*⁷⁴ 'молодое вино', Сайрус Гордон и другие семитологи высказали предположение, что это слово, первоначально не бывшее семитским, распространилось в языках Восточного Средиземноморья⁷⁵. К древнееврейскому и угаритскому словам после открытия финикийско-иероглифических билингв из Каратепе прибавилось и финикийское *trš* 'вино'⁷⁶. Поскольку в семитском неизвестен соответствующий корень и слово встречается только в перечисленных трех языках одной подгруппы, предположение о том, что оно в западносемитском (как и в южноанатолийском?) было заимствованием, подерживается сейчас многими специалистами⁷⁷. Примечательно, что в финикийском слово встречается только в финикийско-иероглифической билингве. Угарит входил в сферу влияния Хеттской империи. Взаимовлияния западно-семитских и южноанатолийских языков известны и в других случаях⁷⁸.

Хотя звуковой облик древнегреческого названия ближе к приведенным западносемитским формам, чем к лувийской, только эта последняя встречается в составном имени бога, сравнение с которым объясняет семантику греч. *Δίρσος*. Как заметил поэт-символист Вячеслав Иванович Иванов в своей пронизательной книге о Дионисе, в названии тирса *Δίρσος* можно видеть «наименование самого Диониса»⁷⁹. Иванов был также одним из первых, кто предположил

историческое тождество Диониса и хеттского бога Грозы. Эта мысль о генетической связи Диониса и бога Грозы Малой Азии независимо от него (в годы ослабленных связей между Россией и Западом, делающих взаимные влияния маловероятными) была высказана Кюмоном⁸⁰. Она может быть подтверждена новыми открытиями. Однако эти открытия показывают, что речь должна идти не о местном хеттском божестве, а о таком боге Грозы, которому в период, более близкий к античному (после крушения Хеттской империи), поклонялись на западе и юге Малой Азии: это мог быть прежде всего лувийский Тархунт⁸¹, но также и эквивалентный ему хурритский Тессуп, чье имя и образы Иванов упоминал в своей книге о Дионисе⁸². Этот синкретический бог многоэтнической Анатолии во многих отношениях напоминал Диониса.

Обнаружение истоков культа Диониса в Малой Азии, изучение религий которой в то время только еще начиналось, можно считать одним из поразительных примеров поэтического ясновидения Вячеслава И. Иванова, ставшего возможным благодаря редчайшему соединению в его лице интуиции ученого и образного воображения поэта. Кюмон достиг сходного провидения благодаря тому широкому знанию и умению сопоставлять разные традиции, которое видно и в других его исследованиях западной и восточной символики (в частности, апокалиптической). В качестве удивительного результата этими двумя выдающимися представителями европейской мысли начала прошлого века было достигнуто то, что логики называют постдикцией — послесказанием (*postdiction*, предсказание — *prediction*, обращенное в прошлое). Теперь его можно удостоверить иероглифическими лувийскими надписями и новыми данными о древних западносемитских языках.

В приведенной выше песенной строке, повторяющей имя лувийского бога виноградника, можно услышать экстатический возглас певцов, напоминающих служителей культа Диониса и их позднейшие продолжения в греческой поэзии⁸³.

Ниже следуют опыты анализа тех лувийских начальных песенных строк, которые в отличие от приведенных выше не вполне ясны по содержанию или лишь отчасти поддаются истолкованию и переводу. Значения некоторых входящих в них лувийских слов не выяснены окончательно (по той же причине пока возможны лишь эпизодические сопоставления с мильской — ликийской Б — поэзией, представленной значительным корпусом строк, до сих пор в основном непонятных). Слоговая и метрическая структура приводимых ниже лувийских строк поддается истолкованию, несмотря на неясность смысла отдельных частей текста:

4. *a-ad-da ma-ra-a-wi₅-i₅-ta me-ni-ya-al-li* = [*āda marāwīšta / meniyalli*] -v -v -v /v(✓)-v//
*tar-wa-ya-an-ni hu-u-hu-i-ya-an-da*⁸⁴ = [*tarwayanni / hūhuyanda*] -v -v /v(✓)-v

Метр основан на чередовании 9/10-сложной строки (схема в первой строке 6 + 4/3) с 8/9-сложной (во второй строке схема 4 + 4/5). Ритмическая структура более длинной строки выглядит так, как если бы начальная группа из двух слогов (состоящая из ударного или характеризующегося повышением тона союза *ā-*, вводящего энклитики, и следующей за ним безударной или имеющей низкий тон энклитической локативной частицы *-tta*⁸⁵) была бы добавлена к метрическому единству, сохраняющемуся в 8-сложной строке и поэтому выглядящему как ядро метра. Долгота может быть у 1-го, 4-го, 5-го и 8/9-го слогов первой строки и у

1-го, 3-го, 5-го и 7-го слогов второй строки. В этой последней (если она 8-сложна) можно предположить нормальный хорейческий размер.

В первой строке аллитерирующее начальное *m-* встречается в двух словах. В двух строках три слова кончаются сочетанием *d/dd + a*.

Конечная позиция редуцированной глагольной формы *ħuħuyanda* ('они бежали', 3 л. мн. ч. прош. вр.) в последней строке напоминает о сходном положении в строке имени существительного, образованного от редуцированной основы, в тексте 1, см. выше. 1-й слог этой глагольной формы — долгий или ударный (имеет повышение тона), ср. ниже о сходной акцентуации конечной редуцированной глагольной формы в тексте 6, где, однако, все слоги, следующие за 1-м, безударны.

5. *wa-ar-ħi-ta-an-ti-iš-ti da-ak-ku-ú-i-iš* = [*warħitantis-ti / dakkuis*] $\sim\sim\sim/\sim\sim//$
*ta-ri-ma-ni-ya ha-aš-ši-da-ri*⁸⁶ = [*tariman(i)ya / hassidari*] $\sim\sim\sim/\sim\sim\sim//$

Метр этих строк может быть 8-сложным, если во второй строке в первом слове *tariman(i)ya* 4 слога⁸⁷. В этом случае в обеих строках по 8 слогов (схема 4 + 4). Но если надо анализировать слово *tarimaniya* как 5-сложное, то 8-сложная схема годится только для первой строки. Во второй строке можно видеть 9-сложную структуру (схема 5 + 4). Первая строка может отличаться от всех других рассмотренных выше не только числом слогов, но также и употреблением долгот в нескольких необычных позициях. Долгими в первой строке могут оказаться и 1-й, 4-й и 6-й, и 3-й и 8-й. В следующей строке долгими могут быть 3-й и 5-й слоги.

Грамматическое согласование лувийского прилагательного *dakkui-š* 'темный' (родственного хеттск. *dankuiš* 'темный' и др.-исл. *døkkr*, др.-в.-нем. *tunkal* > нем. *dunkel*⁸⁸) и его хозяина — управляющего имени существительного с суффиксом активного класса *-ant-i-* — ведет к появлению грамматической внутренней рифмы *warħitantiš — dakkuiš*. С этими рифмами можно сравнить сочетание тех же фонем в обратном порядке: *ši*. Наличие звуковой инструментовки видно также в повторении гласной *i* не только в этой рифме, но и в других словах.

Возвратная частица *-ti* (этимологически соответствующая хеттск. *-za*, передающей значение среднего залога) безусловно безударна и несет соответствующий (предположительно низкий) тон. Ее присоединение к предшествующей форме (первой из рифмующихся) делает слог долгим (если принимать схему долготы слогов, основанную на типологии).

Конечная позиция медиопассивной глагольной формы 3 л. ед. ч. наст. вр. *ħaššidari* 'вспоминает, напоминает, (ему) напоминает'⁸⁹ (используется в сочетании с частицей *-ti*) соответствует нормам лувийского синтаксиса, ср. конечное положение личного глагола *ħuħuyanda* в предыдущей 4-й песне. Но в отличие от последней эта форма в конце всего метрического отрывка полностью безударна, что, как и в песне 1 (см. выше), можно было бы истолковать и как ровный низкий тон, унаследованный от периода тоновых противопоставлений в языке и стихе. Но в таком случае нужно было бы найти объяснение отличию безударных (или несущих одинаковый — низкий? — тон) конечных глагольных форм в песнях 1 и 5 от начального ударения или высокого тона в песне 2: нельзя ли связать этот тон с наличием редупликации, на первый слог которой падает ударение (повышение тона?) в форме *ħu-u-ħu-i-ya-an-da*? Другое более формальное объяснение, напо-

минающее типологически законы древнегреческой акцентуации, состояло бы в том, что в конце строки (и строфы?) безударной (или имеющей ровный низкий тон) может быть последовательность не более чем из трех слогов: на 4-й слог от конца должно падать ударение (или восходящий тон), если форма редуцированная, но ср. возможное отсутствие тона или ударения в предположительно 4-сложной нередуцированной глагольной форме в тексте 11 ниже.

6. *na-ḥi-iš-ra ma-ra-aḥ-ši-wa-li-i[š] = [nahisra / marahsiwalis] ~-~/~--//*
SĪG-la-ni-iš an-da wa-ú-wa-li-pa-ad-da⁹⁰ = [hulanis / an-da wauwalipada] ~-~/~--//

Метрическая структура основана на чередовании 8-сложной строки (схема 3 + 5, первая строка) с 10-сложной (схема 3 + 7, вторая строка). Долгими могут быть 2-й, 5-й и 8-й (последний) слоги в первой строке и 3-й, 4-й и 6-й слоги во второй строке. Метрическая структура первого слова второй строки, занимающего весь отрезок перед цезурой (как разобранные выше безударные глагольные формы занимают весь конечный отрезок), определяется безударностью (низким тоном) первых двух слогов при ударности (повышенного тона) последнего слога, образующего рифму к концу первой строки. Если принимать гипотезу о древних тонах, эту сплошь начальнударную именную форму можно было бы сравнить с окситонезой enclitopeta в языках типа славянских.

Последовательность слогов *-wali-* повторяется в последних словах обеих строк, что могло бы толковаться как анаграмматический прием. Слог *iš* повторяется в трех случаях, из них два раза в отмеченной выше рифме. К этим случаям, как и в предшествующем (5-м) тексте, можно добавить сочетание тех же фонем в обратном порядке: *ši*. В первой строке трижды повторяется слог *ra*.

Так как во второй строке сказано, что 'шерсть (изделие из шерсти?) был-а (-о) завернут-а (-о, свернут-а/о, закручен-а/о = *SĪG-laniš anda wauwalipada*)', кажется вероятным, что песня относится к тем текстам (предположительно характерным для женского исполнения), которые касаются изготовления и использования текстиля. Этот вопрос применительно к ранней жизни индоевропейцев освещен в цикле недавних работ Э. Барбер⁹¹. У обоих терминов, используемых в этом словосочетании, есть индоевропейские этимологии. Поэтому можно предложить древнюю праформу для всего сочетания. Но эта реконструируемая формула могла принадлежать не поэтическому языку, а ремесленному речевому жанру разговорного языка, ср. обсуждение сходной проблемы выше в связи с песней 1. Лув. *walip-* 'обертывать, заворачивать'⁹² происходит от индоевропейского корня **wel-*, техническое применение которого по отношению к изготовлению одежды удостоверяется архаическим производным **welu-tro-m* > санскр. *var-utr-a-m* 'верхняя одежда', греч. *ἐλκτρον*, лат. *volu-cra*⁹³. Однако в лувийском основа *walip-* 'обертывать, заворачивать' приобрела (или сохранила?) священную значимость, как об этом свидетельствует лувийское имя бога ^D*Walipp-and-alli*⁹⁴; латинскую аналогию представляет образованное от того же корня (но с помощью других словообразовательных элементов) имя богини *Volūtina*⁹⁵ (богиня, которая очищает колодезь от шелухи, обозначаемой метафорически как их одежда). Сочетание этого глагола с общеиндоевропейским названием шерсти **Hul-(e/o)n-oH* > лув. *hulani-*, хеттск. *hulana*, санскр. *ūrṇa*, греч. *λῆνος*, лат. *lāna*, готск. *wulla-*, лит. *vilna*, русск. *волна* 'шерсть > волна (метафора)⁹⁶ содержит фонетическое созвучие **-ul-* +

*-u/w(e)l-. Эта анаграмматическая фигура могла бы быть древней и в этом случае могла бы говорить об использовании первоначально технического оборота в поэтическом языке.

Конечная позиция редуцированного глагола (*anda wauwalipada*, 3 л. ед. ч. прош. вр. от *walip-*) может зависеть от того же правила лувийского синтаксиса, которое упомянуто выше в связи с текстами 4 и 5.

7. *šu-um-ma-al-la-an-na-mur* = [summallannamur] ---~/
*ḫar-la par-la ḫu-i-ya-ad-da*⁹⁷ = [harla parla / huiyadda] -~/~/(-)~/

Метрическая структура необычна. Первая строка не содержит цезуры (не делится на две части). Она состоит из одного 5-сложного слова, первые три слога которого могут быть долгими. Во второй строке 8 или 7 слогов (схема 4 + 4/3). В ней долгими могут быть 1-й, 3-й и 6-й или 7-й слоги. Эта структура говорит в пользу принятия такого типологически вероятного (хотя и совсем не универсального⁹⁸) метрического правила, в соответствии с которым долгота может быть эквивалентна двум кратким слогам.

Первое слово в форме *šu-um-ma-al-la-an-na* встречается также в первой строке во фрагменте другой песни⁹⁹.

Во второй строке есть рифменная пара слов *ḫarla parla*. Рифма содержит характерное для южно- и североанатолийского¹⁰⁰ сочетание плавных *rl*, ср. типологически сходное эдическое *karl karla*¹⁰¹. Начальные сочетания в каждом из двух слов представляют универсально распространенный тип парных почти тождественных форм, из которых вторая обычно — в отличие от первой формы — начинается губной фонемой. В лувийском в этом случае выступает *p/b*, чаще *w*, в хеттском, как и во многих других языках, *m*¹⁰².

Употребление губного смычного *p/b-* в качестве второго члена подобной пары в данном лувийском тексте можно сравнить с аналогичной структурой тохарской А рифмующейся пары *tseke ši peke ši* ‘красота изваяния или живописного изображения (человеческого тела)’. В Шульце обнаружил точное смысловое соответствие этому тохарскому А сочетанию в латинских оборотах *pictores fictoresque*, *pingendum fingendum*, *pictis fictis* у Цицерона (Nat. deor. 1,81; 2,150; 2,145)¹⁰³. Объясняя разницу в порядке слов между латинским (где на первом месте оказываются производные от **pei-k’/l-n-g-* ‘рисовать, живописать > писать’) и тохарским А (в котором производное от этого последнего оказывается на втором месте, а на первом — отлагольное имя от общеиндоевропейского **dheig’h-* ‘лепить из глины, придавать форму стене или изделию из глины’), Шульце высказывал предположение, что в тохарском наряду со смысловыми соображениями сказались и универсальное стремление помещать в таких парах на второе место слово, начинающееся с губного согласного¹⁰⁴. К этому правдоподобному предположению можно добавить, что в латыни оба слова стали начинаться с губного, и из-за этого вторичного результата развития начального звонкого придыхательного **dh->* лат. *f-* создались условия для изменения первоначального порядка слов (там, где, как в Цицероновском тексте, для этого были семантические основания). Статью Шульце относят к числу методологически важных для изучения индоевропейского поэтического языка¹⁰⁵. Можно было бы думать, что рассматриваемый лувийский песенный текст подтверждает предположение, что данный язык

ковой прием был принадлежностью индоевропейской поэтической речи. Вместе с тем кажется возможным отнести предпочтение лабиального *p/b* (а не *m*, как в хеттском и многих других диалектах) в подобных парах к числу многочисленных общих черт, объединяющих лувийский и палайский. Но для обоснования такого вывода надо бы найти и другие аналогичные сочетания.

Метрическая структура этой рифменной пары, открывающей строку песни, аналогична другому началу песенной строки со сходной парой, где в начале второго слова выступает *w-*: *aḥran waḥran -w- /*¹⁰⁶.

Хотя конечное положение глагольной формы *ḥuiyadda* 'он бежал' (3 л. ед. ч. прош. вр.) может быть объяснено общим синтаксическим правилом, упомянутым выше, но тем не менее лексическая близость этой нередуцированной глагольной формы к редуцированному *ḥuḥuyanda* 'они бежали' (выше, песня 4) делает вероятным предположение о наличии стилистической или семантической причины для употребления разных видовых форм этого глагола в конце двух первых строк песни.

В других частях истанувийских ритуалов можно найти также следующие начала песен:

8. *du-uš-ša-ni-ya-(al-)la-aš-mi a-a-ya-at-ra (/a-ya-[at]-tar) pa-a-i-ú =*
[*dussan(i)yallas-mi / āyatar pāiu*] - - - - / - - - - (✓)✓//
ḥal-ti (lda)-me-it-ta du-wa-an-ta wa-a-šu pad-du =
[*haldi-mi-ta duwanta / wāsu paddu*]¹⁰⁷ - - - / ✓ - ✓ - ✓ - ✓ - ✓//

Эти песенные строки представляют собой пример метра, основанного на длинных строках. В первой строке может быть 11 слогов (или 10, в случае если односложен долгий дифтонг *āi* в предпоследнем слове; метрическая схема 5 + 6/5). Во второй строке 11 слогов (схема 4 + 7). Первые 4 слога первой строки могут быть долгими, так же как и 6-й, 7-й и 9-й слоги. Во второй строке 1-й, 3-й, 6-й, 8-й и 10-й слоги могут быть долгими (тогда в обеих строках до и после цезуры выдерживается правильный хореический или ямбический размер).

Строки основаны на грамматическом параллелизме, поддержанном почти полным фонетическим тождеством параллельных конечных грамматических форм: первая строка кончается глагольной формой 3 л. ед. ч. повелит. наклон. *raiu* 'пусть он даст' (управляет прямым дополнением *aya-tar/tra* 'дело, подвиг[?]', адресат глагольного действия — т. е. третий актанта — обозначен энклитическим местоимением *-mi* 'мне'; форма, находящаяся в начальной позиции, возможно, является эпитетом бога, которым открывается обращение к нему). Присоединение энклитического местоимения *-mi* 'мне' превращает предшествующий ему слог в долгий, напоминая в этом отношении метрические следствия присоединения частицы *-ti* в песне 5, см. выше. Вторая строка кончается почти фонетически тождественной глагольной формой с другим лексическим значением, но с теми же грамматическими характеристиками: 3 л. ед. ч. повелит. наклон. *paddu* (возможно тождественное иероглиф. лув. *patu* 'он должен идти, прийти, жить')¹⁰⁸, связанное с безударной локативной частицей *-ita*. Подлежащим служит *wāsu* 'добро' (диалектное слово, объединяющее лувийский с палайским, западноиндоевропейским, индоиранским)¹⁰⁹: 'добро должно прийти (= да придет) ко мне' (сходная конструкция с *wa-su* и другим производным от глагола движения *i-aw-i-*

представлена в иероглифических лувийских текстах). Глагольная форма связана с той же энклитической местоименной частицей *-mi* и с формой дат.-мест. пад. ед. ч. *haldi* 'в призывании = в молитве', см. выше о родственных лувийских глагольных формах типа *halti-ttari-*; известно также притяжательное прилагательное ^D*Hal-da-at-ta-at-ta-aš-ši-in* 'принадлежащий богу призывания'. Представляется, что использование повелительного наклонения важно для грамматики лувийской поэзии¹¹⁰ (см. выше о песне 2). В поврежденном фрагменте другой лувийской песни есть отчасти сходная конструкция с той же формой повелительного наклонения в конце строки: *ma-aš-ša-ni-ya pa-i-ú* '(он) должен (воз)дать (= да воздаст он) божеству'¹¹¹.

9. *la-al-lu-ú-ya-wa ta-pa-a-la* = [*lallūyawa / tapala*] - √√ / √√ //
или = [*lallūyawa / tapala du-wa-ya-a-i*] - √√ / √√ (√) √ // (?)
du-wa-ya-a-i ku-iš-ti-ya-ap-pi wa-aš-ša =
[*duwayai / k*(u)is-tiy-appi*¹¹² ~ *duwayai / k*(u)is-tiy-a-ppi*¹¹³ *wassa*] (√) √ / (√) √ √ √ √ //
или [*kw(u)is-ti-appi / wassa*] ~ [*kw(u)is-tiy-a-ppi / wassa*] (√) √ √ / √ //

Эта песня принадлежит к числу текстов Лаллуйи, особенности языка которых затрудняют перевод и анализ, хотя некоторые из встречающихся в них и остающихся непонятными слов повторяются и в других лувийских текстах (поэтому их язык, скорее всего, был одним из лувийских диалектов). Данный припев повторяется много раз¹¹⁴. Хотя некоторые из текстов, в которых он используется, сильно испорчены, все же удается реконструировать последовательность, содержащую этот припев. Но при этом не так легко правильно определить границы между неоднократно повторяющимися строками.

Если в предложенной выше схеме строки разделены правильно, первая строка состоит из 7 слогов. Но если принять альтернативную схему, при которой слово *duwayai* входило бы в первую строку, в этой последней было бы 10 или 9 слогов (их число зависит от вероятной монофонематичности конечного дифтонга *ai* в конце строки). Во второй строке соответственно 9/10 (2/3 + 7/8) слогов или 7/6 (5/4 + 2) слогов, но последняя схема была бы весьма необычной, поэтому скорее нужно предпочесть ей альтернативную. При первом разбиении 1-й, 2-й и 6-й слоги первой строки — долгие, при втором — также и 8-й или 9-й. При первом разбиении 1/2-й, 3/4-й, 5/6-й и 7/8-й слоги второй строки могут быть долгими. При втором разбиении только первые три из перечисленных слогов — долгие. В любом случае во второй строке слоги ударные и безударные (соответственно имеющие два разных тона) чередуются через один, т. е. выдержан правильный хорейский или ямбический метр. Метрическая роль энклитики *-ti*, превращающей предшествующий слог в долгий, аналогична рассмотренной выше в тексте 5 (ср. сходную роль энклитики *-mi* в 8-м тексте).

Звукосочетание *la/al* в первой строке повторено три раза. Обыгрывание повторения латеральной плавной фонемы *l* характерно и для нескольких других фрагментов лувийских песен, сильно поврежденных и поэтому здесь подробно не разбираемых¹¹⁵.

10. *za-an-ni-in KASKAL-an ku-i-in a-at-ti ku-i-iš ni-mi-ya-an-ni* =
[*zannin har(u)wan / k*in atti k*is nimiranni*] - √ √ / - √ √ (√) √ //
*an-na-a-an i-li du-du-um-ma-ni-[l]a-an*¹¹⁶ = [*annān ili / dudummanitan*] - √ √ / √ √ //

Разделение на строки и в этом тексте не очевидное. Если, как это предложено выше, следовать графическим особенностям клинописного текста, то первая строка может состоять из 11/12 слогов (схема 4 + 7/8). Во второй строке 9 слогов (метрическая схема 4 + 5). В первой строке 1-й, 3-й, 5-й, 6-й, 8-й, 10-й или 11-й слоги могут быть долгими. 1-й, 2-й, 6-й и 9-й слоги второй строки могут быть долгими. Можно предположить наличие связи между длиной строки и числом содержащихся в ней долгих слогов, ср. выше о песне 8.

В первой строке сложное предложение содержит два одинаковых относительных местоимения (из праиндоевропейского и анатолийского $k^w i$ -) в разных падежах (им. и вин. пад. ед. ч. одуш. рода), из которых форма вин. падежа согласована с таким же падежом существительного *ḫar(u)wa*- ‘дорога’¹¹⁷, переданного логограммой KASKAL.

Возможно, что в конце второй строки стоит форма 2 л. мн. ч. императива *dudummani-tan* ‘(вы = множество богов) смилостивитесь (над)’. Можно сравнить с этим текстом похожую лувийскую мифологическую формулу, которая тоже кончается аналогичной формой императива, восходящей к праиндоевропейской лув. *az-za-aš-tan* ‘ешьте, угощайтесь’ в молитвенном обращении к Сандасу (в котором видят анатолийский эквивалент Геракла) и к Могущественым Богам — лув. *Annaramenzi*¹¹⁸. Лувийской форме в этом тексте отвечает хеттск. *e-iz-za-aš-ten* = вед. *attana* в обращении ко ‘всем богам’¹¹⁹. Можно также напомнить о сходных формах императива (3 л. ед. ч.) в конце строки и строфы в песнях 2 и 8 выше.

11. *wa-a[-ri-y]a-ti ḫa-pa-nu-ša*¹²⁰ = [*wār(i)yati / hapanusa*] -(*)~/*~*~*

Строка состоит из двух слов, в каждом из которых по 4 слога, если *-iy-* в первом из них считать отдельным слогом. В противном случае в этом слове 3 слога. 1-й слог безусловно долгий. Метрическая структура второго слова (которое обычно истолковывается как форма 1 л. ед. ч. императива)¹²¹ напоминает рассмотренные выше безударные (или несущие особый тон, предположительно низкий) личные формы глагола в конечной позиции. В случае, если все слоговые клинописные знаки передают произносившиеся гласные (а не служат только графической опорой для согласного), форма отличается от приведенных выше 4-сложностью.

12. *ma-aš-ša-ni-ya-aš-ši-in wa-al-za-me-en*¹²² = [*massan(i)yassin / walzamen*] - -(*)~/*~*~*//

В начале строки с вин. пад. ед. ч. управляющего им существительного согласовано притяжательное прилагательное *maššan*[*i*]-*ašši-n* ‘божественный, принадлежащий богам’, образованное от южноанатолийского существительного *ma-aš-ša-ni-* ‘бог’, которое встречается в некоторых других поврежденных фрагментах песен¹²³. В ликийском засвидетельствована точно соответствующая форма прилагательного *mahan-ahi*¹²⁴. В милийских (ликийских Б) поэтических текстах родственное прилагательное *masa-si* ‘божественный’ представлено в таких сочетаниях, как *masasi tulijew*[*i*] ‘собрани[ю] (богов)’¹²⁵ (арханческая формула, в которой употребление *tuliya-* ‘собрание’ аналогично лувийскому и хеттскому использованию термина *tuliya-*, обозначающего совокупность или собрание людей и богов, подобно аккадск. *puḫrum*).

В этом лувийском прилагательном 4/5 слогов, в следующем за ним существительном 3 слога. 1-й, 2-й и 4-й (или 3-й при другой интерпретации) слоги в первом отрезке строки перед цезурой и 1-й и 3-й слоги после цезуры — долгие.

13. *šū-wa-at-ra wa-a-šū a-la wa-ad-da-ti-[i(?)?]-ta =*
 $[suwatra wāsu / ala wadatti(?)ta] \sim \sim \sim / \sim \sim \sim \sim - (?) \sim //$
*za-an-ta ḥu-wa-al-pa-na-ti-a-ar*¹²⁶ = $[zanta / huwalpanatiār] \sim / \sim \sim \sim \sim //$

Первая строка состоит из двух частей. Точное число слогов во второй части (после цезуры) установить нельзя, потому что один клинописный знак остается неясным. Но приблизительно в этой части строки могло быть 6 слогов. В таком случае общее число слогов в строке — 11. Во второй строке 8 слогов (с необычной схемой 2 + 6).

Звуковая структура двустишия строится на повторении слога *wa*. Он встречается три раза в первой строке и один раз во второй строке в форме, образованной от слова *ḥuwalpan-* ‘горб’¹²⁷. Последнее представляется ключевым для всего двустишия: ‘изобилие’ (*šuwatra*¹²⁸) и ‘добро’ (*wāšu*, последовательность тех же четырех начальных фонем, что и в *šuwatra*, но в обратном порядке) противопоставлены *ḥuwalpan-* ‘горбу’, что может быть (дурным) следствием (ср. *zanta* ‘благодаря’) изобилия. Это предположительное толкование смысла двустишия¹²⁹ строится на допущении, что текст принадлежит к дидактической литературе, ориентированной на жанр притч или иносказаний. Можно предположить, что слова, начинающиеся согласным + *-iwa-* в начале и в конце двустишия противопоставлены друг другу¹³⁰: *šuwatra* ‘изобилие’ — *ḥuwalpan-* ‘горб (?)’¹³¹.

Поскольку этот текст исполнялся в связи с культом главного солнечного божества города, он может быть одним из наиболее важных во всей серии этих ритуальных стихотворений.

14. *im-ma wa -a-ri-na im-ma wa-ri-na = [imma wārīna / imma wārīna] \sim \sim \sim / \sim \sim \sim //*
al-ta-ni-ma ap-pa ma-a-nu-un^D *A-ya-an-ti-i*¹³² =
 $[altannima appa / mānun ayanti] \sim \sim \sim \sim / \sim \sim \sim \sim //$

Начало песни (согласно предлагаемому разбиению, отличающемуся от данного в клинописном тексте, где первое полустишие соединяется с формулой, входящей всю песню) состоит из двух строк, в первой из которых по 5 слогов в каждой из частей, разделенных цезурой (симметричная схема 5 + 5). Во второй строке 11 слогов (схема 6 + 5). В первой строке 1-й, 3-й, 6-й и 8-й (соответственно 1-й и 3-й после цезуры) слоги первой строки и 1-й, 5-й, 7-й, 10-й и 1-й слоги второй строки могли быть долгими.

Слог *ta* повторяется четыре раза: по два раза в каждой строке. Первая строка состоит из повторяющихся сочетаний двух слов до цезуры и после нее.

Текст обращен к богу, хеттское имя которого — *Šuri*. Оно отличается от лувийского имени *Ayantī* (написанного с детерминативом бога), которым заканчивается весь отрывок песни.

В настоящей статье не рассматриваются сильно поврежденные тексты нескольких лувийских песен, метрическую структуру которых нельзя восстановить, потому что утрачено несколько слогов в каждой строке.

Не представлялось целесообразным и возвращаться еще раз к тем лувийским метрическим текстам, структура которых уже неоднократно изучалась, причем полученные результаты были во многом сходны с теми, к которым подводит настоящее исследование¹³³. Особый интерес может представить последовательное использование параллелизма, обнаруженное во многих лувийских текстах. Во многих случаях параллелизм приводит к тому, что параллельные синтаксические части текста кончаются тождественными формами, которые можно было бы понимать как грамматические рифмы. Не только есть несколько текстов, где одинаковые грамматические формы, например 3 л. мн. ч. императива на *-and/tu*, оказываются на концах соседних строк в рифменной позиции¹³⁴. Есть также такие тексты, где в конце каждой из нескольких слов повторяются формы одного и того же глагола¹³⁵. Сходным образом в некоторых частях других лувийских текстов много раз повторяются параллельные грамматические формы одного и того же падежа различных имен (существительных, прилагательных или причастий)¹³⁶, за которыми могут следовать одинаковые цепочки энклитических частиц¹³⁷.

Кроме рассмотренных выше лувийских частей хеттских текстов метрическую организацию обнаруживают и некоторые гибридные хетто-лувийские тексты.

Начальная часть поэтического хеттского текста такого смешанного характера включает небольшое число лувийских форм и рассматривается в качестве возможного фрагмента хетто-лувийской билингвы¹³⁸.

В хеттских стихах, включенных в этот текст, в строках, оставшихся (в отличие от других его частей) неповрежденными, видна ясная структура с чередованием 7/8-сложной строки и 8-сложной (схема 2/3 + 5/5 + 2):

(12') *da-a-ir-wa / tu-li-ya-an-za a-az-za* [dāir-wa / tul(i)yanza a-zza] - - / - - - / 2/3 + 5

(13') *wa-lu-uš-ki-u-wa-an / ti-i-e-ir* [waluskiuwan īier] - - / - - - / 5/4 + 2

'Они учредили собрание
И стали (начали) себя прославлять'¹³⁹.

В этом стихотворении встречаются такие лувийские синтаксические элементы, как вводящий предложение союз *a-* перед хеттской энклитикой *-zza*. Поэтому не лишено вероятия, что метр этого стихотворения мог испытать воздействие размера лувийских песен. Но метрические структуры, совпадающие и с лувийскими, и с реконструируемыми праязыковыми, можно найти и в таких чисто хеттских традиционных текстах, обнаруживающих черты, восходящие к индоевропейским¹⁴⁰.

Особый интерес представляют хеттские строки, отдельно выделенные хеттским писцом в той части погребального царского ритуала, где описывается жертвоприношение богу персонафицированного Права *Ara*, имя которого — бесспорно индоевропейское (др.-инд. *r-ta* и др.):

[*ku-it-w*] *a-aš-ši ku-it e-eš-šu-u-e-ni* = [*k^wit-wa-ssi k^wit ēssūweni*] - - / - - - /

[*nu-wa-ra-a*] *t-ši a-a-ra e-ešdu*¹⁴¹ = [*nu-war-at-si āra ēstu*] - - / - - - /

'Что ты для него ни делай,
Все ему на благо будет'.

В первой строке 8 слогов (схема 3 + 5). Во второй строке тоже 8 слогов (схема 4 + 4). В первой строке долгими могут быть 1-й, 2-й и 5-й слоги. За исключением

1-го слога все нечетные слоги во второй строке — долгие, т. е. выдерживается правильный хорейский размер¹⁴². Началу второй строки находится параллель в ритуальной формуле с похожей метрической схемой:

*nu-wa-ra-at-ši-ša-an šar-ri-iz-zi*¹⁴³ [nu-war-at-si-san sarrizzi] ~-~ - /--~//
 'Луг никто пусть не отнимет'.

По лувийским стихотворным фрагментам, рассмотренным выше, можно судить о том, что в лувийском стихе (как и в приведенных архаических хеттских поэтических текстах) сохранились некоторые существенные черты реконструированного индоевропейского стиха. Слоговая структура каждой строки и ее двух основных частей, разделенных цезурой, подчиняется правилам, близким к тем, которые Мейе, Якобсон и их последователи обнаружили в других индоевропейских традициях. Чаще всего встречаются 8-сложные строки, чередующиеся с более длинными или более короткими. Но встречаются и такие длинные строки, где число долгих слогов значительно выше, чем в коротких. В каждой строке две части, из которых одна (за редким исключением вполне симметричных строк) короче другой. Правила, определяющие последовательность долгих и кратких слогов в конце строки (в клаузуле) или перед цезурой, разительно сходны с реконструированными индоевропейскими (вместе с тем само наличие этих закономерностей, как представляется, свидетельствует о целесообразности и оправданности предложенного анализа долгот). За небольшими исключениями структура каждой из выделенных последовательностей отвечает законам, предположенным для индоевропейского.

Может быть сделан вывод, по которому в лувийском стихе, как и в древнехеттском, была сохранена индоевропейская структура. Роль последовательностей энклитик и безударных конечных глагольных форм можно было бы интерпретировать как пережиточное отражение исходных тоновых отношений, предположенных для индоевропейской просодической системы. Но вероятность последнего предположения, зависящая от типологического¹⁴⁴ и генетического¹⁴⁵ обоснования тоновой гипотезы, еще должна быть подробно исследована¹⁴⁶.

ПОСТСКРИПТУМ

По сравнению с первоначальным вариантом работы, напечатанным на английском языке в 2001 г. в Париже в сборнике к юбилею Рубо (в серии изданий Кружка Поливанова парижского Института восточных языков), настоящий русский вариант переработан с учетом недавно вышедших новых исследований по индоевропейской поэтике и метрике. В собственно лингвистических сравнительно-исторических работах последних лет предположено, что отличный от североанатолийского (хеттского и палайского) южноанатолийский диалект, к которому восходит лувийский, рядом изоглосс внутри индоевропейской общности мог быть связан с прабалто-славянским, см., в частности, статью автора в «Балто-славянских исследованиях» (М.: Индрик, 2002). Поэтому было бы оправдано и изучение того, в какой степени предполагаемые структуры южноанатолийского стиха сопоставимы с архаическими формами литовской, латышской и славянской народной поэзии.

Примечания

¹ Benveniste 1964; Jakobson 1971/1985. К указанной в этой переписке музыкальной параллели к анаграммам следует теперь добавить ее наглядный пример в музыке Шостаковича, у которого отсылки к личности композитора (в комбинациях, сознательно обыгрывающих начальные буквы *Sch* его фамилии) связаны с тем подчеркнутым превращением себя и своей судьбы в тему, о которой он говорит и в недавно изданных письмах. О судьбе посвященных анаграммам соссюрских записей и дальнейшем развитии идей Соссюра см. в литературе, приведенной в кн.: Соссюр 1977, 635—639; Иванов 1998—2000, I, 617—627, 656—657; II, 787 (указатель других упоминаний); Елизаренкова 1989а, I, 518—519; 1993, 125, 132 и след., 154; 1999; Парнис 1999; Bader 1993 (для темы настоящей статьи особый интерес представляет глава о хеттских анаграммах: *Texte hittite*, 57—61); Tronchet 1995; Costa 2000 (с подробной библиографией, касающейся и вопроса о роли письма и буквы, особенно значимого в свете мыслей Соссюра о происхождении рунического письма и приведенной музыкальной аналогии). Необходимо обратить внимание на то, что в период занятий Соссюра анаграммами он продолжал ежегодно (в 1900—1909 гг.) читать курс французского стихосложения и его законов, прослеженных с XVI в. до нашего времени (Linda 1997, 79—81). Иначе говоря, его интересы в области диахронической метрики шли рука об руку с синхроническими.

² Meillet 1923; 1930, 145—152. Из позднейших работ см. в особенности Nagy 1974; Korn 1998 (с библиографией).

³ Westphal 1860; Kühnau 1886. К истории вопроса см. Korn 1998, 39 и след.

⁴ Schmitt 1967; 1968 (антология классических работ); Costa 1998; Campanile 1989а.

⁵ В этом отношении, как и во многих других, замечательна посмертно изданная последняя статья Ваккернагеля об индоевропейском поэтическом языке, содержащая и наблюдение о возможной диалектной ограниченности аугмента, еще свободно опускаемого в поэтическом языке и представленного в том же восточноиндоевропейском ареале: Wackernagel 1953 (об аугменте как диалектном явлении ср. Порциг 1964, 133; Иванов 1981 с литературой).

⁶ Jakobson 1952; Якобсон 1987, 19—20, 43, 395—396.

⁷ Watkins 1963.

⁸ Cole 1969; Freeman 1998.

⁹ Costa 2000, 68; Korsch 1860.

¹⁰ В этом отношении важны исследования И. И. Земцовского, показавшего музыкально-ведческими методами древность восьмисложных структур славянской народной песни.

¹¹ Колмогоров 1966; Иванов 1967 (перепечатано в настоящем томе); Гаспаров 1975.

¹² Jakobson 1952.

¹³ Nagy 1974; Korn 1998.

¹⁴ Vigorita 1973—1979.

¹⁵ Suzuki 1988; 1992.

¹⁶ См. критический разбор его теории, как и вопроса о возможных индоевропейских истоках древнегерманского стиха: Смирницкая 1994, I, 66 и след.

¹⁷ Lehmann 1956, 19—20. До сих пор сохраняют интерес наблюдения в замечательной по богатству материала работе Рихарда Мейера о параллелях в ведийском и греческом древнегерманскому аллитерационному стиху, понимавшемуся им как связанный с парными («близнечными») формулами (*Zwillingsformeln*: Meyer 1889, особенно 231, 247—249 и след.). Высказанная им в этой связи гипотеза о семантическом основании таких общеиндоевропейских пар, как «земля и небо», подтверждается большим фактическим материалом и находит любопытные типологические параллели в семитских и других древних языках.

¹⁸ Уэст 1988 (с дальнейшей библиографией в комментариях к этой работе, там же, с. 539—541).

¹⁹ Eichner 1986; 1993; Watkins 1995 (с библиографией). Среди кратких обзоров сделанного ср. Гаспаров 1989, 11—16; Гамкрелидзе, Иванов 1984, 537—540 (с литературой вопроса).

²⁰ Sapir 1938; Sturtevant 1942; Winter 1965; Beekes 1969; 1988; 1990; Lindeman 1970, 1987; Keiler 1970; Eichner 1988; Bammesberger 1988; Koivulehto 1999.

²¹ Melchert 1994.

²² Kuryłowicz 1975. Ср. также Курилович 1962б, в, г.

²³ Vine 1990 (с литературой вопроса).

²⁴ Дыбо 1973; Дыбо и др. 1990, 107—108. С этой точки зрения архаичными могут быть диалектные латышские системы, сохраняющие следы интонационных различий в каждом слове. Сосуществование этих архаизмов с позднейшим начальным силовым ударением делает систему сходной с реконструированной прагерманской. Любопытно при этом нерегулярное использование аллитерации при сохранении следов ранней слоговой организации стиха латышских дайн. Но при всем исключительном интересе, который могут представить эти типологические (и отчасти генетические?) прагермано-восточнобалтийские сходства, нельзя упускать из вида возможного ареального объяснения (как явлений циркумбалтийского языкового союза) политонии вполне определенного типа, включающей ларингализацию как тон типа дат. *stød* и подобных явлений в других германских (особенно скандинавских) языках (ср. Liebertan 1999 с библиографией), лтш. *lauzīā intonācijā* (по Кортланду, возрождающему тем самым старую гипотезу Поливанова, прямо продолжающую индоевропейские ларингальные), сходных интонаций в жемайтском и ливском (балтийско-финском).

²⁵ Kuhn 1933. См. критику: Смирницкая 1994, I, 112 и след.; там же, 129—173, см. разбор диахронических проблем рунической ритмики с собственно (поздне)германской точки зрения, возможно, не исключающей анализ с позиций более раннего индоевропейского стиха, черты которого пережиточно могли сохраняться в германских архаизмах.

²⁶ С чисто фонетической точки зрения возможно одновременное проявление этих различных признаков, ср. например, произношение ударных гласных как долгих в современном русском поэтическом произношении, сказывающемся в поэтической манере чтения нараспев, например, у Пастернака и Бродского. Но с фонологической точки зрения один из признаков должен быть доминирующим и наличествовать во всех речевых жанрах, а не в одном только поэтическом чтении. Согласно традиционной фонологической точке зрения, восходящей к работе Якобсона о чешском стихе, только такие фонологически значимые признаки используются в стихосложении. Однако из той же работы Якобсона, как и из последующих, следует возможность сосуществования нескольких метрических систем в одной литературе (наиболее рельефно это было показано Я. Пыльдяэ на примере эстонского стиха). Скорее всего, при этом реализуются и потенциальные (внефонологические) возможности.

²⁷ Watkins 1995 (с литературой).

²⁸ Miller 1968; Eichner 1986, 1993.

²⁹ Из последних попыток их толкования ср. Shevoroshkin 1999.

³⁰ К этой южно- или западноанатолийской группе языков (первоначально, по-видимому, внутри первоначальной области индоевропейских диалектов, отдельной от северной или восточноанатолийской, то есть хетто-палайско-лидийской, но позднее образовавшей вместе с последней один анатолийский языковой союз) принадлежал диалект, из которого происходят отдельные собственные имена в староассирийских табличках XXII—XVIII вв. до н. э. (верхняя граница определена согласно вновь найденным спискам эпонимов и последним дендрохронологическим выводам по староассирийской колонии в Пурушханде), диалект лувийских слух, помеченных «гlossовым клином» (*Glossenkeilwörter*) в клинописных хеттских текстах времени Хеттской империи XVI—XIII вв. до н. э., язык клинописных лувийских текстов того же имперского времени (архаический диалект части этих

текстов, написанных стихами, составляет главный предмет рассмотрения в настоящей статье), язык архаических иероглифических надписей имперского времени и более поздних иероглифических (архаических и близких к разговорному языку) надписей и писем XI—VIII вв. до н. э., плохо пока известны (по немногим надписям и собственным именам античного времени) сидетский и писидийский языки и карийский язык, изучение которого после первых открытий В. В. Шеворошкина значительно продвинулось вперед благодаря систематическому привлечению карийских надписей из Египта и обнаружению греческо-карийской двуязычной надписи.

³¹ Но противопоставление языков, развивавшихся в контакте друг с другом, не может быть абсолютным. Так, авторы поздних иероглифических лувийских текстов ориентировались на хеттскую традицию имперского времени и уснащали свои тексты многочисленными заимствованиями из хеттского. Ср. такие вероятные хеттские заимствования в иероглифическом лувийском, как *ru-wa-na* 'прежде' (билингва из Каратепа, XXVII, 175, Hu 5 ортостат = финикийск. *l-pnm*, Phu A II 4, ср. др.-евр. *lepanot* 'до, раньше') < *g/k'ruw-an (хеттск. *karu* 'прежде' при синонимичном клинописном лувийском *puwa* < *bhuH-, русск. *былое* и т. п.); *ta-ka-mi* 'земля', клиноп. лув. *tiyami*- (иероглиф. лув. форма по фонетическому облику близка к хеттской, но сохраняет лувийский словообразовательный тип), хеттск. *tekan/tagn*-; иероглиф. лув. *kata(n)ta* (Hawkins 2000, 458, 477) < хеттск. *kattan* 'под, внизу' при синонимичном разговорном (на свинцовом документе из Кулулу, представляющем собой деловой текст, отражающий разговорную речь середины или конца VIII в. до н. э., в котором было меньше хеттских элементов высокого официального стиля) иероглиф. лув. *a-na-tarali-sa* = [ana(n)taris], ср. лув. *annan* 'под' (Hawkins 2000, 512), лат. *inferus*, готск. *undar-o*, совр. нем. *unter*; в хеттск. *katt-er(r)a*- 'нижний' тот же суффикс присоединяется к основе *kattan* (греч. *κατά*); иероглиф. лув. *laman-isa*- от основы хеттск. *laman* 'имя' (хеттский, а не лувийский тип развития начала слова, в отличие от исконного лув. *a-ta₄₅-ma-za* 'имя') и т. п.

³² Ivanov 2001. Кроме черт, кратко перечисленных в кн.: Гамкрелидзе, Иванов 1984, 860—861, примеч. 2, можно назвать еще и следующие: лувийский язык принадлежит группе *satəm* в отличие от хеттского, относящегося к группе *centum* (открыто Бонфанте и Гельбом 56 лет назад: Bonfante, Gelb 1944): например, хеттск. *aku*- 'камень', лув. *asu*- (лат. *acu-s* 'игла'); хеттский язык сохраняет в существительном *aiš-liš*- 'рот' морфологическую структуру слова, измененную в клиноп. лув. *a-a-aš-ša*, по строению сходном с лат. *ōs*, санскр. *ās* 'рот' < *oHs; в начальной позиции в лув. *tappaš*-, иероглиф. лув. *tipas*- 'небо' осуществилась деназализация носового сонорного, как в лит. *debesis*, лтш. *debess* в отличие от хеттск. *nepiš*, др.-инд. *nabhas*-, ст.-слав. *нѣб-о, нѣб-ѣс*;-; в иероглиф. лув. *a-ta₄₅-ma-za* 'имя', *tu-wali-tarali*- 'дочь', ликийск. *kbatr-a*, сохраняется *schwa indogermanicum primum* *ə, исчезнувшее в хеттск. *laman* 'имя'; в лув. *hišhiya*- 'связывать', иероглиф. *hishi*- сохраняется редуцированный начальный ларингальный, исчезнувший в хеттском, где редуцированные глагольные формы вытесняются суффиксальными основами; в лувийском в ряде случаев тип производных имен совпадает не с хеттским, а с другими индоевропейскими диалектами (основа на -i- в *tiyami*- 'земля', как в балто-славянском; клиноп. лув. *ḥa-(a)-aš-ša* 'кость': лат. *oss* > *os* при хеттск. *ḥaštai*-); клиноп. лув. *uša*- 'год', иероглиф. лув. *u-sali*-, лик. *uhei*-, *uha* (-*zata*-) 'ежегодное (даны)' < индоевр. *w(e)t-so- > санскр. *vat-sa*- при атематическом корневом имени в хеттск. *wett*- 'год' < индоевр. *wet-); лувийские основы на -i- типа *parr-ay(a)*- 'высокий' при обычном для хеттского суффиксе прилагательных на -u- (хеттск. *park-u*- 'высокий' < индоевр. *bhrg'h-u- > арм. *bardzr*); лувийский тип словосложения *aš-tumant*-, буквально 'рот + ухо', находящий соответствие в тох. А типе *ak-mal* 'глаз + нос = лицо' (но не в хеттском); соответствие в лувийском тохарским и праславянским притяжательным прилагательным как функциональному парадигматическому соответствию родительному падежу базисного имени существительного; тождество лувийского «дистрибутивного множественного» на -nt- у названий частей тела (глаз, рук, ног) с тохарскими формами множественного на -nt- (тох. Б *ešaiwe-nta* 'глаза');

иероглиф. лув. *tara-li-su* 'три', мильйск. *tri-su* (ср. санскр. *tri-ṣu* = лит. диал. *trisu* = ст.-слав. трѣхъ), мильйск. *tbi-su*, лик. *kbi-hu* 'два' при восточноиндоевропейском локативе мн. ч. *-s-u; различие хеттск. -*mi*, пал. -*mi*, индоевропейского первичного окончания 1 л. ед. ч. наст. вр. атематических глаголов длительного (неористического) вида при соответствующем лув. -*wi*; ср. лид. -у, тох. А -*we*, 1 л. ед. ч. прош. вр., ср. другое распределение -*m/-w-* в местоименных и глагольных формах (вероятно, с первоначальным значением инклюзива-эксклюзива) типа хеттск. -*wen*, в окончание 1 л. мн. ч. прош. вр., иероглиф. лув. -*min*; сохранение в лувийском (но не в хеттском) диалектного индоевр. **bhuH-* по отношению к прошлому (клиноп. лув. *puwa-til* 'прошлое'); отличие неличных форм глагола (переосмысление значений хеттского причастия наст. вр. на -*nt-* в связи с утратой медиопассивного причастия на -*m-*, сохраненного в лувийском; хеттские инфинитивы на -*atar*, -*awar*, восходящие к формам на -*r* отглагольных имен в отличие от лувийских инфинитивов на -*una*); привативное слоговое **u-* > *a-* в хеттских сложениях типа *ammij-ant-* 'маленький', отличающихся по огласовке от лув. **ne-* > *ni-*: *ni-warallai-* 'чужой', иероглиф. *na-wa* + *rali-li-*; хеттск. *humant-* 'весь' в качестве квантора общности соответствует лув. *punatali* 'весь', тох. А *pont-*, греч. *παντ-*; ср. о сохранении в лувийском древнего имени женщины *as(a)r-* (в хеттском, как и в большинстве других диалектов отраженного только в виде суффикса, происходящего из второй части словосложения) и о других лексических изоглоссах Ivanov 2001.

³³ Bossert 1946. Основной научной заслугой Боссерта остается открытие и первое (пусть несовершенное) издание и исследование финикийско-иероглифической хеттской билингвы из Каратепа. Оценку работ Боссерта в области иероглифического лувийского языка см.: Hawkins 2000, особенно 14—15, примеч. 142.

³⁴ Laroche 1959.

³⁵ Otten 1953a.

³⁶ Starke 1985.

³⁷ Starke 1990.

³⁸ Melchert 1993a (готовится 2-е изд.); 1994 и другие работы.

³⁹ Watkins 1995, 145—146.

⁴⁰ Имя бога ^D*Izz-ištanu-* (Otten 1958, 76—77, fn. 1; Puhvel 1984, 468) эквивалентно (как впервые предположил Ларош) логографическому ^DUD.SIG₅ 'благой день': это — словосложение с первым хаттским составляющим *izzi-* 'хороший' (о северокавказской этимологии см. Иванов 1985, 50, № 80), ср. то же значение у хеттск. *Aššu Šiwat-* (этимологически = вед. *su-dyut* 'благое сияние'). Хаттский язык (который во времена Хеттской империи уже умирал и использовался почти исключительно в сакральных целях) принадлежал к северокавказской семье языков. Последняя была частью более обширной северокавказско-енисейско-сино-тибетской макросемьи. Поэтому кажется возможным сравнить имя хаттского бога Солнца *Eštan* не только с общим термином для «бога» в хурритском — другом древнем северокавказском языке, на котором говорили на значительной части (южных и восточных) территорий Хеттской империи (хурритское *enz-ari* 'боги'), но также и со словами, имеющими сходное значение в других ветвях макросемьи, см. о кетском *eš* 'бог, небо': Иванов 1985, 41, № 11; Старостин 1995, 188; 1995a, 134. Чтение **istan-*, ранее предположенное для иероглифической лувийской логограммы *DEUS.AVIS* 'день', оказалось ошибочным, но правильное полулогографическое, полуфонетическое чтение *DEUS.AVIS-ta-ni-* 'день (?)', Hawkins 2000, 97, 125, 632, не вполне ясно; если вся основа слова передана как *ta-ni-* (что еще следует доказать), то самой близкой аналогией могло бы оказаться праславянское **dīnī* (> русск. *день*) при допущении, что гласная корня (из **ei*) восходит к редуцированному **e*, (schwa indogermanicum secundum Гюнтерта).

⁴¹ Puhvel 1984, 467—468. Сходное совместное призывание двух богов характерно также и для ряда иероглифических лувийских текстов: Hawkins 2000, 58 и passim. Кроме позднейших аналогий, предложенных Пухвелем, для второй половины II тыс. до н. э.

наиболее близкую типологическую параллель значению названия города *Iṣtanuwa* представляет имя новой столицы (Амарны), построенной почитателем Солнца Эхнатоном: ее древнеегипетское название переводится как «Горизонт Солнца = Атона» (*Akhet-ate/on* или *Akh-Yor*: Перепелкин 1984, 136—150, 163—169, 181); Aldred 1976; Grandet 1995, 40; Tyldesley 1999, 110—138; египетский иероглиф для «горизонта», вероятно, был заимствован в критскую «минойскую» символику (MacGillivray 2000) и поэтому оказывается особенно важным для исследования взаимосвязей культур Восточного Средиземноморья этого времени, ср. Karetsou 2000, Davies, Schofield 1995: Cline, Cline 1998; ср. хеттск. *ḫulalešni* ‘на горизонте, в кругозоре’ в поэтическом гимне Солнцу. Но, хотя в хеттских молитвах богу Солнца можно найти черты, сходные с солнечным гимном этого фараона, все же есть большая разница между сложной системой многих богов азиатских (хеттской и лувийской) религий и новаторским монотеизмом Эхнатона.

⁴² См. об этом диалекте: Otten 1953, 107—108; Rosenkranz 1952, 12—13; Güterbock 1956, 116—117; 139—140.

⁴³ Starke 1985, 296—297.

⁴⁴ Здесь и дальше клинописные слоговые написания с последовательностями знаков, передающих сочетания *-u-w-* или *-i-y-*, рассматриваются как представляющие одну фонему или один фонологический различительный признак фонемы (в данном случае признак огубленности у лабиовелярного смычного). Поскольку форма *kula-wanni-* ‘военный’ (Starke 1990, 236; Melchert 1993, 106) представляется параллельной по отношению к *kw(u)ala-nalli-*, основа [*k^wu/ala*] должна состоять из двух слогов.

⁴⁵ KUB XXV Rs. IV 11—12. Чтение знака *-la-* (отличное от транслитерации Лароша: Laroche 1959, 167) дается согласно Starke 1985, 329—330, примеч. 138 и 140.

⁴⁶ См. о значении глагола: Starke 1990, 548—549, где предложено и важное отождествление с лик. Б (милийским) *wisi-di* ‘(он) давил’, используемый в поэтическом контексте; см. со ссылкой на Гусмани и Штарке: Melchert 1993, 270; 1993a, 128; 1994, 265, 312. О милийской форме 1 л. ед. ч. *wisiu* ‘я устанавливаю’ см. перевод Шеворошкина: Shevoroshkin 1999, 495. Особенно любопытным представляется употребление той же лувийской формы во фрагменте, в котором упомянут и бог Солнца (KUB XXX 74 5’-9’, Starke 1985, S.101), и в некоторых других частях того же ритуала Куваталлы, где этот глагол выступает в начале повторяющейся мифологической формулы: KUB XXXII 9 + XXXV 21 (+ XXXII Vs. 3, Rs. 17’; KBo XXII 143 Vs. 5, Otten 1953a, 28; Starke 1985, 87, 89, 102: вариант той же формулы встречается в другом ритуале Куваталлы: KBo XXIX Vs. 22’, Starke 1985, 129. О возможной связи с хеттским и этимологии ср. Lehrman 1998, 74—75; 168, 198.

⁴⁷ Об этой частице в лувийском стихотворении и о ее происхождении см. Watkins 1995, 150—151.

⁴⁸ Van Brock 1964.

⁴⁹ Если эта этимология правильна, то соответствующее балтийское (лит. *kāriās*) и германское (готск. *harjis*) существительные, так же как и родственные слова других индоевропейских языков (см. обсуждение в словаре: Топоров 1980, 221—228, с библиографией) могут быть объяснены доисторическими (предписьменными) фонетическими вариациями или влиянием раннего праиранского диалекта.

⁵⁰ Laroche 1959, 62; Meriggi 1980, 358, § 254. В хеттском языке есть форма, образованная от этого корня посредством интенсивной редупликации.

⁵¹ KUB XXV 39 Vs. 9—10; Laroche 1959, 167; Starke 1985, 330.

⁵² Кажется вероятным такой поэтический порядок слов, при котором название города отделено от соотнесенной с ним грамматически причастной формой. Это название стоит, скорее всего, в форме дательного или направительного падежа. Однако Ней допускал для древнехеттского наличие в подобных случаях абсолютного падежа имени, не имеющего флексий. Для данной лувийской формы подобный анализ, который затруднил бы понимание текста, не кажется нужным.

⁵³ См. анализ по: Melchert 1993, 161.

⁵⁴ При предположении поэтической инверсии.

⁵⁵ Перевод согласно Мелчерту: Melchert 1993, 166—167, отличный от значения ‘объявлять, проклинать’, предположенного Штарке: Starke 1990, 134. Архаическая форма, в которой еще сохранялся ларингальный *h*, могла быть пережиточно использована в поэтическом языке.

⁵⁶ Hawkins 2000, 32.

⁵⁷ Melchert 1994, 149, 148, 177.

⁵⁸ У этого собственного имени нет графического детерминатива топонима. Поэтому его можно было бы считать словом обычного словаря (Melchert 1993, 280, говорит о «топографическом признаке»). Но у такого имени, как *laluwawa* (ниже, песня 9, ср. название города *Laluw/piya*), тоже нет детерминатива.

⁵⁹ Согласно КВо IV 10 Ro 16 и след.: Laroche 1966, 271.

⁶⁰ KUB XXII 70 Vo 38, 40; ср. Laroche 1966, 209, 261.

⁶¹ KUB XXVII 55 III 12; Laroche 1959, 175.

⁶² KUB XXV 37 + XXXV 131 + 132 II 17, 19, Laroche 1959, 173, Starke 1985, 347. Соответствующий фрагмент хеттского текста, включающего эту лувийскую формулу, переведен в работе: Oettinger 1979, 199—200. В этих строках ритуала за данной формулой следуют хеттские личные глагольные формы *akuanzi* ‘они пьют’, *ekuzi* ‘он пьет’, см. ниже о сочетании с инфинитивной формой.

⁶³ Хеттск. *wiyana*- ‘вино’ по своему значению отличается от родственного клинописного лувийского *wini*-, иероглиф. лув. *wiyani*- ‘виноградная лоза’. Значение ‘вино’ развилось из более древнего ‘виноградная лоза, виноградник, виноград’. Последнее значение представляется первичным во всей группе индоевропейских, афроазиатских, картвельских и хаттско-северо-западнокавказских терминов, связанных с этими анатолийскими словами (Гамкрелидзе, Иванов 1984, II, 647—655; та семантическая реконструкция, которая была предпринята в этой книге, подкрепляется лувийскими фактами, в то время авторам еще неизвестными). Семантический архаизм лувийского термина для «вина» объясняется тем, что клинописный и иероглифический лувийский сохранили изначально индоевропейское слово **medhu*- > клиноп. лув. *maddu*, иероглиф. лув. *ta-tu-sa* в значении ‘вино’ (тогда как развитие значений ‘алкогольный напиток > мед’ засвидетельствовано у родственных слов в иранском, отчасти в ведийском и в некоторых более поздних индоарийских и нуристанских диалектах, в микенском и гомеровском греческом, тохарском, германском, балто-славянском и кельтском). В анатолийском сохранялось еще древнее название ‘меда’ (лув. *mallit*, хеттск. *melit*, греч. *μέλι*-т-, ср. о метафорическом употреблении, предположительно относимом к праиндоевропейскому: Гринцер 1998, 55) — с соответствиями в албанском, германском, латинском и кельтском, простирающимися и на производные с суффиксом *-u*-. **mel-i-t-u*. В санскрите, тохарском и балто-славянском после утраты этого названия меда в значении ‘мед’ стали употребляться слова, происходящие от **medhu*. После потери древнего индоевропейского названия ‘вина’ хеттский (как многие другие индоевропейские языки) заменил его производным от прежнего названия виноградной лозы, еще сохранявшегося в лувийском. Таким образом, вся структура этого семантического поля изменилась из-за отсутствия основы **medhu* в хеттском.

⁶⁴ Во 2447 Rs. IV 16, Starke 1985, 313. Лувийская форма вин. п. ед. ч. *winiyand-an* без детерминатива несколько раз сочетается с хеттским инфинитивом *akuanna* ‘пить’ в хетто-лувийском ритуале KUB XXV 37 + XXXV 131 + 132, Rs. IV, 4, 6; см. выше о сочетании с личными формами того же глагола в этом ритуале.

⁶⁵ Forrer 1940, 124—127; Oettinger 1976, 74; Ардзинба 1982, 63—64.

⁶⁶ KUB XXV 37 + XXXV 131 + 132 Vs. II, 33', Starke 1985, 345.

⁶⁷ Oettinger 1979, 199—200; ср. Starke 1990, 136 след. От этой лувийской формы притяжательного прилагательного от имени бога было образовано и название города *Tarhuntašša*-,

в который была перенесена столица Новохеттского царства (Bryce 1998, 251—252, с литературой), что указывает как на роль в нем лувийского элемента, так и на значимость лувийского бога Грозы для общеимперского культа.

⁶⁸ Hawkins 2000, 468, 516, 526. Хотя скульптурное изображение бога, обвешанного виноградными лозами, из Ивриза воспроизводилось много раз, Хокииз впервые в этой книге установил точные соответствия между этими скульптурными образами и иероглифическими лувийскими ритуальными текстами.

⁶⁹ KBo XIII 263 2', 7', Starke 1985, 256; Melchert 1993, 212, 269.

⁷⁰ Heubeck 1959, 80. См. об иероглифической лувийской форме Hawkins 2000, 254.

⁷¹ Neumann 1961, 86—87. Мелчерт (Melchert 1993b, 110) допускает, что в ликийском слове могло быть титулом.

⁷² Hawkins 2000, 66, 97.

⁷³ Подробно о разных переводах, предлагавшихся для этого места эпоса, см.: Шифман 1993, 231 (текст там же на с. 178, на с. 193 перевод «вино <молодое>»).

⁷⁴ Древнееврейское слово известно из Ветхого Завета, из таких кумранских текстов, как «Свиток храма», и последующей поэзии, но в настоящее время в иврите может считаться архаизмом.

⁷⁵ Gordon 1965, 499, № 2613.

⁷⁶ Bron 1979, 108.

⁷⁷ Koehler et al. 2000, 1727—1728. Пользуюсь случаем поблагодарить Й. Собара за разъяснения по поводу слова в семитских языках.

⁷⁸ Otten 1953a, 110.

⁷⁹ Иванов 1994, 108. Подробный анализ ритуальных функций тирса дает в своей книге о Дионисе Кереньи: Kerényi 1996, 442 (указатель упоминаний).

⁸⁰ Cumont 1917, 185; там же, 260, описаны семитские параллели (ср. Kerényi 1996, 256—257, с не вполне достоверной этимологией лувийского имени от *tapar-* 'править', по Палмеру: хотя эта основа известна в лувийском [*tapar-ḥa* 'я правил'] и в производных именах типа *tlabar-na-* 'царь' в хаттском, хеттском и палайском, тем не менее в корне не появляется гласный типа *i* и семантически слово далеко от лувийского). В связи с семитскими параллелями особенно интересно позднейшее отождествление с Дионисом Ваала Сидонского (Lipiński 1995, 169, ср. там же, 260, о культе Ваала Хамона в *Thibaris*, подробнее об этом Ven Yonès 1990). Не может ли источник (южно)анатолийских и греческих слов этого корня оказаться в конце концов семитским, хотя и далеким по форме от угаритского, финикийского и древнееврейского слов, разобранных Гордоном и другими авторами?

⁸¹ О контекстах, в которых в милийской поэзии позднее упоминается бог с родственным милийским именем *Trq̄qiz* (лик. *Trq̄qas*, основа *Trq̄q̄it-*): Shevoroshkin 1999; Melchert 1993b, 79 и 126.

⁸² Иванов 1994, 277—278; о значении хеттско-хурритского эпоса (Neu 1996) для доказательства этих гипотез см.: Иванов 1998, 15—16 (и в настоящем томе). О сходных чертах Диониса см. Detienne 1979, 1986; 1989, 67—69; Jameson 1993, 46, рис. 1; Obbink 1993, 78—79.

⁸³ Возглас вводится хеттским глаголом *ḥalzeiṣṣ-anzi* 'они зовут, призывают' (основа итеративного глагола, образованного от *ḥalziya-* 'звать', Watkins 1969, 102; Oettinger 1979, 464, соответствует лув. *ḥalta-ti*, 3 л. ед. ч. наст. вр. акт. 'он зовет', медиопас. *ḥalti-ttari* в текстах Истануву, Güterbock 1956, 121; Oettinger 1979, Puhvel 1991, III, 63; Melchert 1993a, 49, об именных производных см. ниже), отличным от хеттск. *iṣḥama-šk-anzi* 'они поют', вводящего песни, и от хеттских глаголов *meta(i)-* 'говорить' и *ḥukki-šk-* 'заклинать', которые вводят прямую речь и заклинания.

⁸⁴ KUB XXV 39 Rs. IV, 1—2; Bossert 1946, 111; Laroche 1959, 167; Starke 1985, 329.

⁸⁵ Анализ согласно Melchert 1993a, 1 и 199.

⁸⁶ KUB XXV 39 Rs. IV 3—4, Starke 1985, 329.

⁸⁷ Некоторые трудности при подсчете слогов, особенно в связи с результатами действия закона развития сонантов *iy* и *iw* по закону Зиверса-Эджертона, могут быть замечены и в приведенных выше строках. Поэтому предлагаемые схемы носят предварительный характер.

⁸⁸ Seebold 1999, 199. Можно предположить, что в качестве эпитета земли (KUB XXIV 71, 11; Meriggi 1980, 272. § 67, примеч.; Melchert 1993, 202) этот лувийский эпитет, как и родственный ему хеттский, относятся к мифопоэтическому языку. Но — так же как и семантически сходное греческое словосочетание *γᾶν μέλαινα* 'темная земля' у Сапфо (Snell 1981, 27. № 27, строка 2), — эпитет принадлежит одновременно к индоевропейскому поэтическому языку — «Indogermanische Dichtersprache» — и к результатам взаимодействия индоевропейских языков анатолийско-эгейской области и древних языковых семей Ближнего Востока. С одной стороны, сочетание «темная (черная) земля» находит индоевропейские соответствия, например, в латышских дайнах (народных песнях), в которых прилагательное *meln-a* 'черн-ая' этимологически тождественно греческому прилагательному во фрагменте Сапфо. С другой стороны, такая же семантическая комбинация других корней с теми же значениями есть в неиндоевропейском (северокавказском) хурритском *timerre ešeni* (= хеттск. *tankuwai takni* «темной земле» в двуязычном тексте, Neu 1996, 247, с обсуждением предшествующей литературы об этой формуле и ее происхождении), хаттском (северо-западнокавказском) *išta-razzil* 'черная (темная) земля', которое генетически тождественно (при обратном порядке слов) современному адыгейскому (северо-западнокавказскому) *цфы фыццэри* 'земля-черная', Иванов 1985, 37. Земля рассматривалась как священная или обожествляемая личность (ср. хтонические существа — Богини-Матери Древней Анатолии, типологически сходную Мать-Сыру Землю в русском фольклоре, где прилагательное может объясняться как восходящее к иранскому *Sūra* в *ærdvi Sūrā Anahitā*, и т. п.). Кажется возможным видеть в этой мифопоэтической формуле общее явление, объединяющее средиземноморские культуры и их соседей (из огромной литературы вопроса достаточно сослаться на недавно посмертно изданную синтетическую книгу великого историка: Braudel 1998, 136—137, 153).

⁸⁹ О глаголе *hasi-* 'вспоминать, замечать' в иероглифическом лувийском см.: Hawkins 2000, 181, 483. Грамматическую структуру этой песенной строки разбирал еще Мериджи: Meriggi 1980, 357. § 250.

⁹⁰ KUB XXV 39 Rs. IV 5—6, Starke 1985, 329.

⁹¹ Barber 1991—1999.

⁹² Laroche 1959, 104—105; Starke 1990, 420, примеч. 1415; Melchert 1993, 251—252, 268.

⁹³ Ernout, Meillet 1985, 752; Chantraine 1979, 301; 1990, 320; Delamarre 1984, 127.

⁹⁴ KUB IV 1 IV 31; ср. Laroche 1959, 105; Melchert 1993, 251. Поскольку у второго суффикса (следующего за активным *-ant-*, в другой связи рассмотренным выше) притяжательная функция, исходное значение могло быть 'принадлежащий к тому, кто завертывает', ср. *maššan-alli-* 'божественный' (см. также выше о *kuwan-alli-* 'военный').

⁹⁵ Об этимологии имени богини, известной у Блаженного Августина, см. Ernout, Meillet 1985, 752.

⁹⁶ Гамкрелидзе, Иванов 1984, II, 578, примеч. 1; Lehmann 1986, 412, W 100.

⁹⁷ KUB XXV 39 Rs. IV 5—6, Starke 1985, 329.

⁹⁸ Курилович 1962а, б.

⁹⁹ KUB XXV 37 + XXXV 131 + 132 Vs. II 31', Starke 1985, 345. Ларош (Laroche 1959, 87) вслед за Гетце сравнивал с этим словом также и собственное имя *Šu-um-ma-la-LU* (= *Šummala-ziti*), Laroche 1966, 164, № 1171.

¹⁰⁰ См. об иероглиф. лув. *sa-sa + rali-la* 'почитание': Melchert 1994, 237, 250, 269, ср. о хеттском там же, 114.

¹⁰¹ Meyer 1889, 235, с большой подборкой других аналогичных древнегерманских примеров.

¹⁰² Friedrich 1963; Meyer 1889, 303 (др.-исл. *Góinn ok Móinn, Hrist and Mist* в поэтическом языке); Иванов 2000, т. 2, 332 (с дальнейшими ссылками, в том числе касающимися употребления этого приема в поэтическом языке Хлебникова и его исследования Романом Яacobсоном).

¹⁰³ Schulze 1968, 38. Сочетание встречается в рассказе о художнике и его другом-ремесленнике в «Пуныявантаджатаке», см. об этом тексте в статье о тохарской литературе в настоящем томе.

¹⁰⁴ «Die vom lateinischen abweichende Ordnung der Begriffe *tseke peke* kann durch den Inhalt der Geschichte bedingt sein, aber auch durch die weiterverbreitete Neigung, in Gruppen dieser und ähnlicher Art für den labialen Anlaut die zweite Stelle zu reservieren», там же, 39. Кажется возможным поставить вопрос иначе: объяснять не порядок в тохарском, а порядок элементов в латинском как результат последующего развития исходного сочетания, отвечающего универсальным закономерностям.

¹⁰⁵ Schmitt 1968, 7.

¹⁰⁶ См. о лув. *aħra- wahra-*: Bossert 1946, 100; Rosenkranz 1952, 49—53; Otten 1953, 92—93; Laroche 1959, 23; Melchert 1993, 249.

¹⁰⁷ Кажется, что эта песня могла быть особенно широко распространена и/или была особенно значима, потому что либо первая ее строка, либо обе первые строки воспроизводятся с небольшими разночтениями в трех разных клинописных таблицах: KUB XXXV 135 Rs. IV 22', KBo XXX 167 Rs. III 8'—10'; KBo IV 11 Vs. 54—55; Laroche 1959, 164, 171; Starke 1985, 322, примеч. 124; 331, примеч. 140b; 341, примеч. 177. Разночтения приводятся в нашей транслитерации в скобках.

¹⁰⁸ Hawkins 2000, 114, 185.

¹⁰⁹ Пал. *waš-u-* 'хороший', галл. *Vesu-*, гот. *ius-iza-*; санскр. *vásu-*, авест. *vohu-* 'хороший' сосуществует в индоиранском с параллельной основой (*su-* > *hu-*) без начального *w-*, характерной также для хеттского (*ašš-u-* 'хороший') и, возможно, для греческого. Тохарское соответствие проблематично.

¹¹⁰ В то же самое время следует подчеркнуть, что в этой песне грамматически параллельные и фонетически сходные формы не полностью тождественны. Их параллелизм неполный, так как эти два глагола принадлежат (во всяком случае, в архаическом диалекте лувийской истанувийской поэзии) к двум разным типам спряжения. Один из них имеет окончание *-u* (редко встречающееся в других текстах), второй — окончание *-d/lu*.

¹¹¹ KUB XXV 37 + XXXV 131 + 132 Vs. II 20', Starke 1985, 345.

¹¹² Эту последовательность Мелчерт считает проблематичной, как и в целом язык песен Лаллуйя: Melchert 1993, 23, 226. Предлагаемое Мелчертом (там же) словodelение внутри начальной цепи энклитик основано на гипотезе о наличии конечного (ударного) наречия **appi* 'обратно, назад', однако, как замечает сам Мелчерт, обычная лувийская форма предполагает *-a: appa*. Порядок слов и акцентуация в этом случае слишком бы отличались от лувийской нормы.

¹¹³ Выделение частицы *-pi* по Starke 1990, 606 (ср., однако, возражения: Melchert 1993, 175). В таком случае перед ней нужно предположить энклитический союз *-a-*, как в цепочке энклитик *nauwatiy-a-ti* (Melchert 1993, 2, 157).

¹¹⁴ KBo XIV 121 Vs. II' 5—7, 11'—14'; Rs. III' 4'—7'; 9'—12'; KUB XXXV 139 Vs. I 8'—10', 12'—14'; Laroche 1959, 64; Starke 1985, 332—333, примеч. 142; 337, примеч. 156.

¹¹⁵ Ср.: *li- lu-un li-i-la(-) li-i-ú-un-ni... li-i-ú-un-ni... la-a-li-in*, KUB XXV 37 + XXXV 131 + 132 Vs. II 37'—38', [*li-la-i-lu*] [*li-la-i-lu*]... [*li-la-an-du-an*], KUB XXXII 13 Vs. I 6—7, 10; Otten 1953a, 90; Starke 1985, 346. См. выше о сочетании *rl* в рифме. Во включенной в настоящий том работе о диспуте сходная проблема (в общем виде поставленная русскими формалистами, в частности Якубинским) рассматривается на материале шумерской поэзии.

¹¹⁶ KBo IV Vs. 43—44, Starke 1985, 341; чтение последней глагольной формы достигнуто благодаря наблюдению Starke, там же, примеч. 172 (ср. уже сомнения, высказывав-

шиеся Ларошем: Laroche 1959, 100, 164), окончательно доказано: Eichner 1993, ср. Melchert 1993, 238.

¹¹⁷ Лув. *ḥar(u)wa-* ‘дорога’; возможное хурритское заимствование: хурритск. *ḥari-* ‘дорога’ (сходная основа есть и в аккадск. *ḥarranu*). В хеттском в том же значении используется *pašša-* ‘дорога’ (откуда как одно из вероятных хеттских заимствований иероглиф. лув. *pal[a]sa-[?]*, используемое наряду с *ḥarwa-*, Hawkins 2000, 62, 112); ср. также хеттск. *itar* ‘хождение’ (от глагола *i-* ‘идти’, вытесненного производным от него *pai-*): тох. А *ytār*, лат. *iter* ‘дорога’.

¹¹⁸ Laroche 1973; Gurney 1977, 16, 29—30.

¹¹⁹ Иванов 1981, 26—27; о возможности отождествления ведийского и анатолийских мифологических мотивов ср. Ivanov 1998.

¹²⁰ KUB XXV 37 + XXXV 131 + 132 Vs. I 5', Laroche 1959, 172; Starke 1985, 342.

¹²¹ Laroche 1959, 40; Melchert 1993, 54.

¹²² KUB XXV 37 + XXXV 131 + 132 Vs. I 14', Rs. III 33', Laroche 1959, 174; Starke 1985, 343, 348. Соответствующие места на обеих табличках частично повреждены, но их соположение позволяет дать бесспорную реконструкцию текста.

¹²³ Ср. приведенную выше формулу *ma-aš-ša-ni-ya pa-i-ú* ‘(он) должен (воз)дать боже-ству’.

¹²⁴ Melchert 1993b, 39.

¹²⁵ Установлено В. В. Шеворошкиным, ср. Melchert 1993a, 127; Shevoroshkin 1999, 491.

¹²⁶ КВо IV 11 Rs. 40—41, Laroche 1959, 164; Starke 1985, 340.

¹²⁷ Puhvel 1991, 3, 424—426; 1993, 189; Melchert 1993a, 80, 72. Согласно предложенной Пухвелем остроумной этимологии основа объясняет происхождение готского и славянских названий верблюда (русск. *верблюд*). Морфологическое строение лувийского слова в этой песне остается неясным.

¹²⁸ Лик. *ḥuwedr(i)* ‘весь’, мильйск. (лик. Б) *uwadra*: Starke 1990, 467—468; Melchert 1993a, 198; 1993b, 29, 128.

¹²⁹ Контексты, приведенные в цитированных работах Пухвеля, позволяют, однако, допустить и такое значение производного от хетто-лувийской основы, которое не противоречит представлению о богатстве и изобилии, а, наоборот, с ним связано: часть этих производных означает «чеканку». Окончательное решение предполагает и точный анализ строения последнего слова текста, в котором пока ясен только корень.

¹³⁰ По указанному альтернативному толкованию — тесно связаны по смыслу друг с другом.

¹³¹ При альтернативном толковании — «чеканка» или драгоценные металлы, на которых сделана чеканка.

¹³² КВо IV 11, 50—52; Laroche 1959, 164; Starke 1985, 341.

¹³³ Starke 1985, 300; Eichner 1993, 110—11 et. al.; Watkins 1995, 146—151.

¹³⁴ См. пример такого заклинания: Watkins 1995, 336. Ср. рассмотренный выше пример сходного употребления форм 3 л. ед. ч. в конструкции с грамматическим параллелизмом в песне 8.

¹³⁵ Так в тексте КВо XIII 260 Vs. II 1—23 (Starke 1985, 260—261) 4 строки кончаются глагольной формой *a-ya-ta* ‘он/она сдела-л/-ла’ и 8 нечетных строк оканчиваются глаголом *laddu* ‘он/она долж-ен/-на взять’. Эти нечетные строки чередующихся с 8 четными строками, которые кончаются глагольными формами *ada* ‘он сделал’. В тексте KUB XXXV 107 (+) 108 Vs. II 2', 5', 7', 12', 13' (Otten 1953a, 97; Starke 1985, 236—237) повторяются разные формы 3 л. глагола *ari(ya)*- ‘поднимать’.

¹³⁶ В тексте KUB XXXV 43 Vs. II 12—15 (Otten 1953a, 43; Starke 1985, 144) 4 строки кончаются одинаковыми формами вторительного падежа на *-ati* разных названий частей тела.

¹³⁷ В тексте KUB XXXII 8 + 5 11'—19' 4 (Starke 1985, 118) содержатся повторения формы вин. п. ед. ч. медиопассивного причастия *dupaimmin* ‘ударенный, пораженный’, а

на концах других строк того же текста есть аналогичные падежные формы, за которыми в строках 14'—16' следуют одинаковые группы энклитических частиц. Результат можно типологически сравнить с составными рифмами, использующими соединение полнозначных слов со служебными, у Байрона (в «Дон Жуане»), в русской юмористической поэзии XIX в. и в поэзии позднего символизма (Анненский) и футуризма (Маяковский).

¹³⁸ KUB XLVIII 99, Starke 1985, 217—218 и 253—254. Попытка вольного русского перевода текста хореическим размером была сделана в кн.: Иванов 1977. Оттен, который первым опубликовал текст в автографии (Otten 1952, 65), заметил, что в нем строки и строфы (состоящие из двустиший) разделены графически. В соответствии с этим наблюдением текст воспроизводится здесь с тем разделением строк, которое дано хеттским или лувийским писцом, хотя в этом случае, как и в нескольких других, указанных выше, метрические/графические границы не совпадают с концами синтаксических единств (дальнейшие исследования могут помочь установить, нельзя ли видеть в этом ранний пример переноса — enjambement).

¹³⁹ См. выше о слове *tuliyā-* 'собрание' в лувийско-ликийских и хеттских текстах.

¹⁴⁰ Гамкрелидзе, Иванов 1984, 837—840. Недавняя попытка истолковать хеттский стих как основанный только на синтаксическом ударении (Melchert 1998) может оказаться полезной (как и использованные в ней прежние работы, шедшие в том же направлении: McNeil 1963, Dumford 1971) при описании метра позднейших хеттских переводов с хурритского. Но это описание не представляется возможным перенести на такие древние образцы хеттской поэзии, как древнехеттская песня, исследованная раньше вслед за Грозным автором статьи (Иванов 1967, Гамкрелидзе, Иванов 1984, 839—840) и многими другими исследователями (Soysal 1987; Eichner 1993, 100—101; Watkins 1995, 248). Замечания Мелчерта об этой песне (Melchert 1998, 492—493) сосредоточены только на проблеме синтаксического ударения и не принимают во внимание слоговой структуры. Не кажется заранее очевидным, что синтаксическое ударение, относящееся к более высокому уровню (грамматической) языковой структуры, может однозначно определять словесное ударение (видимо, передававшееся в клинописи посредством *Pleneschreibung*, как, вероятно, и долгота, а возможно, и тон), относившееся, скорее всего, к другому (более низкому) уровню языковой структуры (если между этими уровнями и осуществлялось взаимодействие, то его механизм был достаточно сложным, ср. выше о сходящей проблеме, в связи с законом Ваккернагеля обсуждающейся применительно к древнегерманскому стиху). Оба эти уровня следует отличать от того, для которого определяющей была структура слога, игравшая особую роль в праиндоевропейский период и сохраняющая свое значение в раннехеттском и лувийском стихе. Хеттский стих сохраняет слоговой принцип организации вплоть до времени, когда осуществляется перевод аккадского гимна божеству Солнца:

nepišaš taknašš-a ḫulalešni ~-/- - ~~~-~//
zik-pat līstanuš lalukkimaš ~~~~/~~//

'В небосклоне, где Земля и Небо,
 Лучезарно, Солнце, только ты'.

Попытка передать ритм этого хеттского гимна русским пятисложным хореем сделана в кн.: Иванов 1977.

¹⁴¹ KUB XXX 27 Rs. 1—2; Otten 1958, 98—99 и примеч на с.131.

¹⁴² Попытка передать его русским четырехсложным хореем сделана в статье: Иванов 1989.

¹⁴³ KUB XXX 24 II 2=KUB 24a 10. В параллельном месте первого текста тоже упомянуто понятие *āra* 'закон, норма' (Ü.SAL^{LMB} UTU-uš a-a-ra i-ya-an har-ak 'Солнца бог, ему по праву, / Приготовь ты этот луг': имеется в виду индоевропейское представление загробного мира как пастбища).

¹⁴⁴ В частности, предположенная В. А. Дыбо типология индоевропейских тонов могла бы быть соотнесена со следами отсутствия флексий, для которых на ностратическом уровне могли бы реконструироваться исходные синтаксические сочетания. Иначе говоря, могла бы быть предположена широко представленная, например, в Африке и на юго-востоке Азии структура с политонией односложных слов, передающих грамматические значения аналитическим способом (в таких языках слово равно морфеме и слогу, несущему тон).

¹⁴⁵ Особый интерес могло бы представить сопоставление с алтайскими фактами, если прапано-корейские тоны возводимы к праалтайскому и далее ностратическому. Но на сегодняшний день говорить о деталях таких сопоставлений было бы преждевременно.

¹⁴⁶ Первый вариант работы был написан в начале лета 2000 г. на английском языке для сборника в честь блестящего поэта и стиховеда Рубо. Текст был существенно переработан и расширен для настоящего издания.

Сокращения

Bo — Клинописные тексты из Богаз-кале (прежний Богазкёй — Boğazköy) в соответствии с их инвентарными номерами.

KBo — Keilschrifttexte aus Boghazköi. Leipzig; Berlin, 1916—.

KUB — Keilschriftkunde aus Boghazköi. Berlin, 1921—.

St Bo T — Studien zu den Boğazköy-Texten / Hrsg. von den Kommission für den Alten Orient der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1965.

Литература

- Ардзинба 1982 — *Ардзинба В. Г.* Ритуалы и мифы Древней Анатолии. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1982.
- Гамкрелидзе, Иванов 1984 — *Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси: Изд-во Тбилисск. ун-та, 1984. Т. 1, 2.
- Гаспаров 1975 — *Гаспаров М. Л.* Русский народный стих в литературных имитациях // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1975. Vol. 19. P. 77—107.
- Гаспаров 1989 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.
- Гринцер 1998 — *Гринцер П. А.* Тайный язык «Ригведы» // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 22. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998.
- Дыбо 1973 — *Дыбо В. А.* Балто-славянская акцентная система с типологической точки зрения и проблема реконструкции индоевропейского акцента // Кузнецовские чтения 1973. История славянских языков и письменности. М.: Ин-т русского языка, 1973.
- Дыбо и др. 1990 — *Дыбо В. А., Замятина Г. И., Николаев С. Л.* Основы славянской акцентологии. М.: Наука, 1990.
- Елизаренкова 1989а — Ригведа. Мандалы I—IV / Пер., коммент. Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1989.
- Елизаренкова 1989б — *Елизаренкова Т. Я.* «Ригведа» — великое начало индийской литературы и культуры // Елизаренкова 1989а. С. 426—543.
- Елизаренкова 1993 — *Елизаренкова Т. Я.* Язык и стиль ведийских риши. М.: Наука. Восточн. лит., 1993.
- Елизаренкова 1999 — *Елизаренкова Т. Я.* Проблемы изучения поэтического языка «Ригведы» в свете общих идей Р. О. Якобсона // Якобсон Р. О. Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С. Гиндин. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1999. С. 648—655.

- Елизаренкова, Топоров 1979 — *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура Древней и Средневековой Индии. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1979.
- Иванов 1967 — *Иванов В. В.* Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике // To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday. The Hague; Paris: Mouton, 1967. P. 977—988.
- Иванов 1977 — Луна, упавшая с неба // Древняя литература Малой Азии / Сост., пер. и коммент. В. В. Иванова. М.: Худ. лит., 1977.
- Иванов 1981 — *Иванов В. В.* Славянский, балтийский и раннебалканский глагол. Индоевропейские истоки. М.: Наука, 1981.
- Иванов 1985 — *Иванов В. В.* Об отношении хаттского языка к северо-западнокавказским // Древняя Анатолия / Под ред. Б. Б. Пиотровского и др. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1985. С. 26—59.
- Иванов 1989 — *Иванов В.* Ритуальное сожжение конского черепа и колеса в Полесье и его индоевропейские параллели // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. М.: Наука, 1989. С. 79—87.
- Иванов 1998 — *Иванов В. В.* К предистории мудрости (хурритско-хеттский двуязычный эпический текст о Тешшупе) // ПОЛУТРОПОН: К 70-летию В. Н. Топорова. М.: Индрик, 1998. С. 9—18 (перепечатано в настоящем томе).
- Иванов 1998—2000 — *Иванов В. В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки русской культуры, 1998—2000. Т. 1, 2.
- Иванов 1994 — *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994.
- Колмогоров 1966 — *Колмогоров А. Н.* О метре пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1966. № 1. С. 98—111.
- Курилович 1962а — *Курилович Е.* Очерки по лингвистике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962.
- Курилович 1962б — *Курилович Е.* Принципы латинской и германской метрики // Курилович 1962а. С. 411—417.
- Курилович 1962в — *Курилович Е.* Связь метрики с разговорным языком // Курилович 1962а. С. 392—410.
- Курилович 1962г — *Курилович Е.* Поэтический язык с лингвистической точки зрения // Курилович 1962а. С. 415—426.
- Парнис 1999 — *Парнис А. Е.* Об анаграмматических структурах в поэзии футуристов // Якобсон Р. О. Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С. Гиндин. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1999. С. 852—868.
- Перепелкин 1984 — *Перепелкин Ю. Я.* Переворот Амен-хотпа IV. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1984. Ч. 2.
- Порциг 1964 — *Порциг В.* Членение индоевропейской языковой области. М.: Изд-во иностр. лит., 1964.
- Смирницкая 1994 — *Смирницкая О. А.* Стих и язык древнегерманской поэзии. М.: Филология, 1994. Т. 1—2.
- Соссюр 1977 — *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.
- Старостин 1995 — *Старостин С. А.* Сравнительный словарь енисейских языков // Кетский сборник / Под ред. С. А. Старостина. М.: Языки русской культуры; Восточн. лит. РАН, 1995. С. 176—315.
- Старостин 1995а — *Старостин С. А.* Несколько новых хурритских этимологий // Вестник древней истории. 1995. № 2. С. 133—136.
- Топоров 1980 — *Топоров В. Н.* Прусский язык. Словарь. I—K. М.: Наука, 1980.
- Шифман 1993 — Угаритский эпос / Введ., пер. с угарит. и коммент. И. Ш. Шифмана. М.: Наука, изд. фирма «Восточная литература», 1993. (Памятники Востока; 105).
- Уэст 1988 — *Уэст М.* Индоевропейская метрика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXI: Новое в современной индоевропеистике. М.: Прогресс, 1988. С. 474—506.

- Якобсон 1987 — *Якобсон Р.* Статьи по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Aldred 1976 — *Aldred C.* The Horizon of the Sun // *Journal of Egyptian Archaeology.* 1976. Vol. 62.
- Bader 1987 — *Bader F.* La racine de ΠΟΙΚΙΛΟΣ, ΠΙΚΡΟΣ // *Studies J. Chadwick.* Salamanca, 1987. P. 41—60.
- Bader 1989 — *Bader F.* La langue des dieux, ou l'hermétisme des poètes indo-européens. Pisa, 1989.
- Bader 1993 — *Bader F.* Anagrammes et allitérations // *Orbis / Supplementa, I.* Paris; Louvain: Peeters, 1993.
- Bader 1999 — *Bader F.* Fonctions des alliterations // *Studies W. P. Lehmann / Ed. C. F. Justus.* Washington: Institute for the Study of Man, 1999. P. 299—312.
- Bammesberger 1988 — Die Laryngaltheorie und die Rekonstruktion des indogermanischen Laut- und Formensystems / Hrsg. von A. Bammesberger. Heidelberg: C. Winter, 1988. (Indogermanische Bibliothek. Reihe 3: Untersuchungen).
- Barber 1991 — *Barber E. W.* Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Age, with Special Reference to the Aegean. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Barber 1994 — *Barber E. W.* Women's Work — The First 20 000. New York: W. W. Norton & Co, 1994.
- Barber 1997 — *Barber E. W.* Minoan Women and Challenges of Weaving for Home, Trade and Shrine // *TEXNH: Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age / Ed. B. Laffineur, P. Betancour.* Liège: Université de Liège, 1997. P. 515—519.
- Barber 1999 — *Barber E. W.* The Mummies of Ürümchi. New York: W. W. Norton & Co, 1999.
- Beekes 1969 — *Beekes R. S. P.* The Development of the Proto-Indo-European Laryngeals in Greek. The Hague; Paris: Mouton, 1969.
- Beekes 1988 — *Beekes R. S. P.* Laryngeal Development. A Survey // *Bammesberger 1988.* P. 59—105.
- Beekes 1990 — *Beekes R. S. P.* Vergelijkende taalwetenschap: Een inleiding in de vergelijkende Indo-europese taalwetenschap. Leiden, 1990.
- Ben Yonès 1990 — *Ben Yonès A.* Stèles de Thibaris et de ses environs // *Revue des Études Phéniciennes-Puniques et des Antiquités Libiques.* 5. 1990. P. 27—42.
- Benveniste 1964 — *Benveniste É.* Les lettres de Ferdinand de Saussure a Antoine Meillet // *Cahiers Ferdinand de Saussure.* 21. 1964. P. 91—130.
- Bonfante, Gelb 1944 — *Bonfante G., Gelb I.* The Position of Hieroglyphic Hittite among the Indo-European Languages // *Journal of the American Oriental Society.* Vol. 64. 1944. P. 169—190.
- Bossert 1946 — *Bossert H. Th.* Asia. Istanbul, 1946.
- Braudel 1998 — *Braudel F.* Les Mémoires de la Méditerranée. Paris: Éditions de Fallois, 1998.
- Bron 1979 — *Bron F.* Recherches sur les inscriptions phéniciennes de Karatepe. Centre de Recherches d'histoire et de philologie de la IV^e Section de l'École pratique des Hautes Études. Vol. 2. Hautes Études Orientales. 11. Genève: Librairie Droz; Paris: Librairie Champion, 1979.
- Bryce 1998 — *Bryce T.* The Kingdom of Hittites. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Campanile 1977 — *Campanile E.* Ricerche di cultura poetica indoeuropea. Pisa, 1977.
- Campanile 1989a — *Campanile E.* La ricostruzione della cultura indoeuropea. Pisa, 1989.
- Campanile 1989 — *Campanile E.* Reconstruction culturelle et reconstruction linguistique // *Langues indo-européennes / Éd. F. Bader,* Paris. 1989. P. 25—42.
- Carpenter, Faraone 1993 — *Masks of Dionysos. Myth and Poetics / Ed. Carpenter Th. H., Faraone Ch. A.* Ithaca; London: Cornell University Press, 1993.
- Chantraine 1979 — *Chantraine P.* La formation des noms en grec ancien. Paris: Librairie Klincksieck, 1979.
- Chantraine 1990 — *Chantraine P.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Paris, 1990.

- Cline, Cline 1998 — *Cline E. H., Cline D. H.* The Aegean and the Orient in the Second Millennium / Aegeum, 18. Austin (Texas): University of Texas, 1998.
- Cole 1969 — *Cole T.* The Saturnian Verse // Yale Classical Studies. 1969. Vol. 21. P. 1—75.
- Costa 1990 — *Costa G.* I composti indoeuropei con **dus* e **su*. Pisa, 1990.
- Costa 1998 — *Costa G.* Le origini della lingua poetica indeuropea. Voce, coscienza e transizione neolitica. Firenze, 1998.
- Costa 2000 — *Costa G.* Sulla preistoria della tradizione poetica italica // Academia Toscana di Scienze e Letteri «La Colombaria». Studi. 184. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2000.
- Cumont 1917 — *Cumont F.* Etudes syriennes. Paris, 1917.
- Davies, Schofield 1995 — *Davies W. V., Schofield L.* Egypt, the Aegean and the Levant: Interconnections in the Second Millennium B. C. London: Trustees of the British Museum, 1995.
- Delamarre 1984 — *Delamarre X.* Le vocabulaire indo-européen. Lexique étymologique thématique. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient. 1984.
- Detienne 1979 — *Detienne M.* Dionysos mis a mort. 2 ed. Paris: Gallimard, 1979.
- Detienne 1986 — *Detienne M.* Dionysos a ciel ouvert. Paris: Hachette, 1986.
- Detienne 1989 — *Detienne M.* L'écriture d'Orphée. L'infini. Collection dirigée par Philippe Sollers. Paris: Gallimard, 1989.
- Gordon 1965 — *Gordon C. H.* Ugaritic Textbook. Glossary. Indices. Roma: Pontificum Institutum Biblicum, 1965 (Analecta Orientalia; 38). (Reeditio photomechanica 1967.)
- Durante 1971—1976 — *Durante M.* Sulla preistoria della tradizione poetica greca. 1—2. Roma, 1971—1976.
- Durnford 1971 — *Durnford S. P. B.* Some Evidence for Syntactic Stress in Hittite // Anatolian Studies. 1971. № 21. P. 69—75.
- Eichner 1986 — *Eichner H.* Die Akzentuazion des Lydischen // Sprache. 1986. Bd. 32. Hft. 1, 7—21.
- Eichner 1988 — *Eichner H.* Anatolisch und Trilaryngalismus // Bammesberger 1988. S. 123—151.
- Eichner 1993 — *Eichner H.* Probleme von Vers und Metrum in epichorischer Dichtung Altkleinasiens // Hundert Jahre Kleinasiatische Kommission der Österreichische Akademie der Wissenschaften / Hrsg. G. Dobesch, G. Rehrenböck. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Denkschriften. 1993. Bd. 238. S. 97—169.
- Ernout, Meillet 1985 — *Ernout A., Meillet A.* Dictionnaire étymologique de la langue latine. 5 éd. Paris, 1985.
- Ferrer 1940 — *Ferrer E.* Das Abendmahl im Hatti-Reiche // Actes du XXe Congrès International des Orientalistes; Bruxelles, 1938. Lovain, 1940.
- Freeman 1998 — *Freeman Ph. M.* Saturnian Verse and Early Latin Poetics // Journal of Indo-European Studies. 1998. P. 3—4, 26, 61—90.
- Friedrich 1963 — *Friedrich J.* Zu den orientalischen Reimwortbildungen mit *m*-Anlaut // Archiv für Orientforschung. Bd. 20. Graz, 1963.
- Gordon 1965 — *Gordon C. H.* Ugaritic Textbook. Glossary. Indices (Analecta Orientalia 38). Roma: Pontificum Institutum Biblicum, 1965 (Reeditio Photomechanica 1967).
- Grandet 1995 — *Grandet P.* Hymnes de la religion d'Aton. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- Gurney 1977 — *Gurney O. R.* Some Aspects of Hittite Religion // The Schweich Lectures of the British Academy 1976. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Güterbock 1956 — *Güterbock H. G.* Notes on Luwian Studies (A propos B. Rosenkranz Beiträge zur Erforschung des Luvischen) // Orientalia. 1956. Vol. 25; fasc. 2. P. 113—140.
- Hawkins 2000 — *Hawkins J. D.* Corpus of the Hieroglyphic Luwian Inscriptions // Inscriptions of the Iron Age. Berlin; New York: de Gruyter, 2000. Vol. 1. Part 1—3.
- Heubeck 1959 — *Heubeck A.* Praegraeca. Erlangen, 1959.
- Ivanov 1998 — *Ivanov V.* Indo-European Expressions of Totality and the Invitation for the Feast of All the Gods // Proceedings of Ninth Indo-European Conference, UCLA. Washington, 1998 (Journal of Indo-European Studies. Supplement).

- Ivanov 2001 — *Ivanov V. V.* Northern Anatolian and Southern Anatolian as Separate Indo-European Dialects and Anatolian as a Later Linguistic zone // Greater Anatolia and the Indo-Hittite Language Family / Ed. R. Drews. Washington, D. C.: Institute of Man, 2001 (Journal of Indo-European Studies Monograph Series). P. 131—183.
- Jakobson 1952 — *Jakobson R.* Studies in Comparative Slavic Metrics // Oxford Slavonic Papers. 3. 1952. P. 21—66 (Перепечатано под заглавием Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics // *Jakobson R.* Selected Writings. The Hague; Paris: Mouton, 1966. P. 414—463).
- Jakobson 1971/1985 — *Jakobson R.* La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes // L'Homme. 1971. Vol. 11, fasc. 2. P. 15—24 (переиздано: *Jakobson R.* Selected Writings. Berlin: Mouton-de Gruyter, 1985. Vol. 7. S. 237—247, а также: *Jakobson R.* Questions de poésie. Paris: Éditions du Seuil, 1973. P. 190—201).
- Jameson 1993 — *Jameson M.* The Asexuality of Dionysos // Carpenter, Faraone 1993. P. 44—64.
- Karetsou 2000 — *Karetsou A.* Crete and Egypt // Three Millenium of Cultural Connections. Athens: Greek Ministry of Culture, 2000.
- Keiler 1970 — *Keiler A. R.* A Phonological Study of Indo-European Laryngeals. The Hague; Paris: Mouton, 1970.
- Kerényi 1996 — *Kerényi K.* Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life / Transl. from the German by R. Manheim. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996 (Bollingen series 65; 2).
- Koehler 2000 — *Koehler L. et al.* Hebräisches und aramäisches Lexicon. Leiden: Brill, 2000.
- Koivulehto 1999 — *Koivulehto J.* Die Laryngale und die finnisch-ugrische Evidenz // *Koivulehto J.* Verba mutata. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura, 1998. S. 295—308.
- Korn 1998 — *Korn A.* Metrik und metrische Techniken im Rgveda. Streckformen in Trimeter — Versen // Arbeiten aus der Abteilung «Vergleichende Sprachwissenschaft». Bd. 12. Graz: Leykam, 1998.
- Korsch 1860 — *Korsch Th.* De uerso saturno. Москва, 1860.
- Kuhn 1933 — *Kuhn H.* Zur Wortstellung und betonung im Altgermanischen // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Halle). 1933. Bd. 57. S. 1—109.
- Kühnau 1886 — *Kühnau R.* Die Trišt ubh-Jagati Familie. Ihre Rhythmische Beschaffenheit und Entwicklung. Göttingen, 1886.
- Kuryłowicz 1975 — *Kuryłowicz J.* Metrik und Sprachgeschichte. Wrocław; Warszawa: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975 (Prace językoznawcze; 83).
- Laroche 1959 — *Laroche E.* Dictionnaire de la langue luvite // Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut Français d'Archéologie d'Istanbul. 6. Paris: Librairie Adrien-Maisonneuve, 1959.
- Laroche 1966 — *Laroche E.* Les noms des hittites. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1966.
- Laroche 1973 — *Laroche E.* Un syncrétisme gréco-anatolien: Sandas Héracles // Les syncrétismes dans les religions grecque et romaine. Paris, 1973. P. 103—114.
- Lehmann 1956 — *Lehmann W. Ph.* The Development of Germanic Verse Form. Austin: University of Texas Press; Linguistic Society of America, 1956.
- Lehmann 1986 — *Lehmann W. P.* A Gothic Etymological Dictionary. Leiden: E. J. Brill, 1986.
- Lehman 1998 — *Lieberman A.* Indo-Hittite Redux. M.: Asterisk, 1998.
- Lieberman 1999 — *Lieberman A.* Pseudolaryngeals (Glottal Stops) and the Twilight of Distinctive Voice in Germanic // Proceedings of the Eleventh Annual UCLA Indo-European Conference. Los Angeles, June 4—5, 1999 / Ed. K. Jones-Bley, M. H. Huld, A. Della Volpe. Washington, D. C.: Institute for the Study of Man, 1999. (Journal of Indo-European Studies Monograph Series; № 35). P. 311—354.
- Linda 1997 — *Linda M.* Kommentiertes Verzeichnis der Vorlesungen F. de Saussures an der Universität Genf (1891—1913) // Cahiers Ferdinand de Saussure. 49 (1995—1996). Genève: Librairie Droz, 1997. S. 65—84.

- Lindeman 1970 — *Lindeman F. O.* Einführung in die Laryngaltheorie. Berlin: Walter de Gruyter, 1970.
- Lindeman 1987 — *Lindeman F. O.* Introduction to the «Laryngeal Theory». Oslo, 1987.
- Lipiński 1995 — *Lipiński E.* Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique. Louvain: Uitgerij Peeters & Departement Oosterne Studies, 1995 (*Orientalia Lovansia Analecta*; 64).
- MacGillivray 2000 — *MacGillivray J. A.* Minotaur: Sir Arthur Evans and the Archaeology of the Minoan Myth. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- McNeil 1963 — *McNeil I.* The Metre of the Hittite Epic // *Anatolian Studies*. № 13. 1963. P. 237—242.
- Meillet 1923 — *Meillet A.* Les origines indo-européennes des mètres grecs. Paris: Hachette, 1923.
- Meillet 1930 — *Meillet A.* Aperçu d'une histoire de la langue grecque. 5 ed. Paris, 1930.
- Melchert 1993a — *Melchert H. C.* Cuneiform Luvian Lexicon. Chapel Hill: Private edition, 1993 (*Lexica Anatolica*; Vol. 2).
- Melchert 1993b — *Melchert H. C.* Lycian Lexicon. Chapel Hill: Private edition, 1993 (*Lexica Anatolica*. Vol. 1).
- Melchert 1994 — *Melchert H. C.* Anatolian Historical Phonology. Amsterdam; Atlanta (Georgia): Rodopi, 1994. (*Leiden Studies in Indo-European*; 3).
- Melchert 1998 — *Melchert H. C.* Poetic Meter and Phrasal Stress in Hittite // *Mír Curad. Studies in Honor of Calvert Watkins* / Ed. Jay Jasanoff, H. Craig Melchert and Lisi Olivier. Innsbruck, 1998. P. 483—493.
- Meriggi 1980 — *Meriggi P.* Schizzo grammaticale dell'anatolico // *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCLXXVII. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, serie 8. Vol. 24; fasc. 3.* Roma, 1980. P. 243—411.
- Meyer 1889 — *Meyer R. M.* Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1889.
- Miller 1968 — *Miller D. G.* Traces of Indo-European Metre in Lydian // *Studies Presented to Prof. R. Jakobson by his Students.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1968. P. 207—221.
- Nagy 1974 — *Nagy G.* Comparative Studies in Greek and Indian Metre. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1974 (*Harvard Studies in Comparative Literature*; vol. 3).
- Neu 1996 — *Neu E.* Das hurrische Epos der Freilassung I. Untersuchungen zu einem hurrisch-hethitischen Textensemble aus Hattušša. St Bo T. Hft. 32. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1996.
- Neumann 1961 — *Neumann G.* Untersuchungen zum Weiterleben hethitischen und luwischen Sprachgutes in hellenistischer und römischer Zeit. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1961.
- Obbink 1993 — *Obbink D.* Dionysos poured out: Ancient and Modern Theories of Sacrifice and Cultural Formation // *Carpenter, Faraone 1993.* P. 65—86.
- Oettinger 1976 — *Oettinger N.* Die militärische Eide der Hethiter. St Bo T. Hft. 22. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1976.
- Oettinger 1979 — *Oettinger N.* Die Stammbildung des hethitischen Verbums. München: Verlag Hans Carl, 1979. (*Erlanger Beiträge zur Sprach und Kunstwissenschaft*; Bd. 64).
- Oettinger 1979a — *Oettinger N.* Šavitra — «Horn», eine hethitische *-tro- Bildung // *Hethitisch und Indogermanisch* / Hrsg. E. Neu, W. Meid. Innsbruck, 1979. S. 73—78.
- Otten 1952 — *Otten H.* Pirva-der Gott auf dem Pferde // *Jahrbuch für kleinasiatische Forschung.* Bd. 2. Hft. 1, 1952. S. 62—73.
- Otten 1953a — *Otten H.* Zur grammatikalischen und lexikalischen Bestimmung des Luvischen. Untersuchung der *luvili*-Texte / *Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin; Institut für Orientforschung.* Veröffentlichung. 1953. № 19.
- Otten 1953b — *Otten H.* Luvische Texte in Umschrift / *Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Institut für Orientforschung.* Veröffentlichung. 1953. № 17.

- Otten 1958 — *Otten H.* Hethitische Totenrituale / Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Institut für Orientforschung. Veröffentlichung. 1958. № 37.
- Puhvel 1984, 1991 — *Puhvel J.* Hittite Etymological Dictionary. Vol. 1—2, 3. Berlin; New York: Mouton Publishers, 1984, 1991.
- Puhvel 1993 — *Puhvel J.* On The Origin of Gothic *Ulfandus* «Camel» // *Linguistica* 33. Bojan Čop septuagenario in honorem oblata. Ljubljana, 1993. S. 187—190.
- Rosenkranz 1952 — *Rosenkranz B.* Beiträge zur Erforschung des Luvischen. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1952.
- Sapir 1938 — *Sapir E.* Glottalized continuants in Navaho, Nootka and Kwakiutl (with a note on Indo-European) // *Language*. 1938. 13. № 4. P. 248—274 (перепечатано: *Sapir E.* Selected Writings: Language, Culture and Personality / Ed. D. Mandelbaum. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1958; также: *Sapir E.* Complete Works. Berlin; New York: Mouton-de Gruyter).
- Schmitt 1967 — *Schmitt R.* Dichter und Dichtersprache in indogermanischen Zeit. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1967.
- Schmitt 1968 — Indogermanische Dichtersprache. Wege der Forschung. Bd. 165 / Hrsg. R. Schmitt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- Schulze 1968 — *Schulze W.* Tocharisch *tseke peke* // Schmitt 1968. S. 34—39 (впервые напечатано в: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Jahrgang 1921, Berlin, 1921. S. 293—297; переиздано: *Schulze W.* Kleine Schriften. Göttingen, 1933. S. 257—261; 2-е изд.: 1966).
- Seebold 1999 — Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / Bearb. E. Seebold. Berlin: Walter de Gruyter, 1999.
- Shevoroshkin 1999 — *Shevoroshkin V. V.* Looking for Semantic Links in Milyan Inscriptions // Essays in Poetics, Literary History and Linguistics. Moscow: OGI, 1999. P. 488—507.
- Snell 1981 — Frühgriechische Lyriker. 3 Teil. Sappho, Alkaios, Anakreon / Hrsg. B. Snell // Schriften und Quellen der Alten Welt. Bd. 24; 3. Berlin: Akademie-Verlag, 1981.
- Soysal 1987 — *Soysal O.* Puhanu's Tale // *Hethitica*. 7. 1987. S. 173—253.
- Starke 1985 — *Starke F.* Die keilschrift-luvischen Texte in Umschrift. St Bo T. Hft. 30. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1985.
- Starke 1990 — *Starke F.* Untersuchung zur Stammbildung des keilschrift-luvischen Nomens. St Bo T. Hft. 31. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1990.
- Sturtevant 1942 — *Sturtevant E. H.* The Indo-Hittite Laryngeals. Baltimore: Linguistic Society of America, 1942.
- Suzuki 1988 — *Suzuki S.* The Indo-European Basis of Germanic Alliterative Verse // *Lingua*. 75. 1988. P. 1—24.
- Suzuki 1992 — *Suzuki S.* The Germanic Hypermetric Line in Indo-European Perspective // Perspectives on Indo-European language, Culture and Religion: Studies in Honor of Edgar C. Polomé. Vol. 2. 1992. (Journal of Indo-European Studies, Monograph № 9). P. 480—501.
- Tichy 1981 — *Tichy E.* Hom. ἀδροτητα und die Vorgeschichte des daktylischen Hexameter // *Glotta*. 59. 1981. S. 28—67.
- Tronchet 1995 — *Tronchet G.* Des signes sous les signes: leçon d'une lecture hypogrammatique // Saussure aujourd'hui. Actes du Colloque de Cerisy / Dir. M. Arrivé et C. Normand. Paris: CRL. Université Paris-X, 1995. P. 75—117.
- Tyldesley 1999 — *Tyldesley J.* Nefertiti. Egypt's Sun Queen. New York: Viking; Penguin, 1999.
- Van Brock 1964 — *Van Brock N.* Les thèmes verbaux a redoublement du hittite et le verbe indo-européen // *Revue hittite et asianique*. T. 22; fasc. 75, 1964. P. 119—165.
- Vigorita 1973 — *Vigorita J. E.* Indo-European Comparative Metrics: Dissertation. Los Angeles, 1973.
- Vigorita 1977 — *Vigorita J. E.* The 1E 12-syllable Line // *Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft*. Bd. 90. 1977. S. 37—46.

- Vigorita 1978 — *Vigorita J. E.* The IE Origins of the Greek Hexameter and Distich // *Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft*. Bd. 91. 1978. S. 288—299.
- Vigorita 1979 — *Vigorita J. E.* The Trochaic Gāyatrī // *Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft*. Bd. 93. 1979. S. 220—241.
- Vine 1977 — *Vine B.* On the Heptasyllabic Verses of the Rig-Veda // *Indo-European Studies*. 3. 1977. P. 621—640.
- Vine 1990 — *Vine B.* Rig-Vedic VĀATA- and the Analysis of Metrical distraction // *Indo-Iranian Journal*. 33. 1990. P. 267—275.
- Wackernagel 1953 — *Wackernagel J.* *Kleine Schriften*. Bd. 1—2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1953.
- Watkins 1963 — *Watkins C.* Indo-European Metrics and archaic Irish Verse // *Celtica*. 6. 1963. P. 194—249 (перепечатано: *Watkins C.* *Selected Writings*. Innsbruck, 1994. P. 349—404).
- Watkins 1969 — *Watkins C.* *Indogermanische Grammatik*. Bd. 3: Formenlehre. T. 1: Geschichte der Indogermanischen Verbalflexion. Heidelberg: Carl Winter; Universitätsverlag, 1969.
- Watkins 1995 — *Watkins C.* *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1995.
- Westphal 1860 — *Westphal R.* Zur vergleichenden Metrik der indogermanischen Völker // *Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft*. Bd. 9. 1860. S. 437—458.
- Winter 1965 — *Evidence for Laryngeals* / Ed. W. Winter. The Hague; Paris: Mouton, 1965.

«ПАНЧАТАНТРА» *

Немногие книги оказали такое глубокое воздействие на литературу всего мира, как сборник рассказов и басен «Панчатантра», созданный в Индии в первой половине I тыс. н. э.

Художественное значение «Панчатантры» несоизмеримо с теми практическими задачами, которые ставил перед собой ее автор. Книга была задумана как наглядное руководство для правителей, излагающее основы жизненной мудрости в притчах, стихотворных изречениях и прозаических повествованиях.

Поучения для правителей неоднократно составлялись в Древней Индии. Наиболее раннее из них принадлежит легендарному Каутилье (Вишнугупте), советнику царя Чандрагупты. Сочинение Каутильи «Каутильяшаstra» (*Kautiliyāśāstra*) послужило одним из источников для автора «Панчатантры». Само имя создателя «Панчатантры» Вишнушарман, по мнению большинства ученых, указывает на связь этой книги с сочинением Вишнугупты.

В трактате Вишнугупты, как и в других древнеиндийских рассуждениях об искусстве правителей, подробно перечисляются различные науки, знание которых необходимо для властелина. Наибольшее значение придавалось изучению нравственного закона (*dharma*), житейской пользы (*artha*) и любви (*karma*).

О божественном происхождении системы обучения, состоящей из этих трех частей, повествуется уже в древнеиндийской эпической поэме «Махабхарата» (XII, 59).

В стихотворных афоризмах «Панчатантры» главные правила науки житейской мудрости выражаются в четких формулах, иногда точно совпадающих с изречениями законов Ману и других древних сводов правил¹. Эти мысли иллюстрируются иносказаниями и прозаическими рассказами, объединенными в пяти частях сборника. Каждая часть излагает и иллюстрирует одно из основных положений науки о правильном поведении (житейской и государственной мудрости — *nīti*). Это, по-видимому, отражено и в самом заглавии, так как санскритское *tantra* в названии «Панчатантра» (как и в сочинении Каутильи) может иметь значение — «основное положение (откуда позднее значение — «раздел, излагающий одно из основных положений»)»², соответственно *Pañcatantra* — «пять назидательных книг» (излагающих пять основных положений *nīti*).

Назидательный характер книги отнюдь не означает, что она состоит из морализаторских рассуждений. Автор стремился преподать правителям уроки поли-

* Печатается по изд.: Панчатантра / Пер. и примеч. А. Я. Сыркина; Ст. В. В. Иванова. М., Изд-во АН СССР, 1958. С. 307—324.

тической мудрости, часто резко расходящейся с требованиями нравственности. Во многих рассказах он показывает, что только хитрость и обман могут привести к удаче. Одним из наглядных примеров может служить сюжет третьей книги, где повествуется о гибели сов, вызванной хитростью их врага. Стихотворные рассуждения о значении соглядатаев в этой части «Панчатантры» служат как бы реальным комментарием к аллегорическому рассказу о борьбе ворон и сов.

В своем стремлении изобразить подлинную сущность государственной деятельности автор «Панчатантры» не скован никакими обязательными канонами морали. Его внимание сосредоточено не столько на нравственном законе (*dharma*), сколько на непосредственной выгоде, приобретении, пользе (*artha*). Поэтому и последствия хороших поступков, и плоды недобрых дел расцениваются им прежде всего с практической точки зрения. Достоинства настоящей дружбы проявляются прежде всего тогда, когда друзья выручают друг друга из беды.

В первой книге «Панчатантры» доверчивость льва и быка, поверивших клевете шакала, приводит их к несчастью.

Изображение реальных жизненных отношений сочетается в «Панчатантре» с язвительным разоблачением показной нравственности, прикрывающей громкими словами преступления и пороки. В третьей книге мы видим хищника, который возвышенными речами, начиненными нравственными заповедями, обманывает свои жертвы и затем убивает их. Как показная нравственность противопоставляется действительным правилам житейской мудрости, так и ложная ученость развенчивается благодаря столкновению ее со здравым смыслом. В пятой книге «Панчатантры» познания осла в области теории музыки не спасают его от наказания. Всего ярче противоречие между бессмысленными научными знаниями и практическим пониманием жизни обнаруживается в басне о воскрешении льва — в пятой книге. Научные познания, благодаря которым можно оживить мертвого льва, оказываются бессильными, когда хищник воскресает. Здравый смысл того, кто предвидел последствия злоупотребления наукой, торжествует над ученостью, применение которой было ненужным и опасным.

Вместо проповедей и научных сведений, непригодных в житейской практике, автор «Панчатантры» развешивает перед читателем картины повседневной жизни во всей ее сложности и противоречивости. Рядом с иносказаниями и баснями мы встречаем в «Панчатантре» искусные реалистические новеллы, изображающие действительность с непревзойденным мастерством. Индолог XX в. Ф. Эджертон был прав, когда указывал на то, что не все рассказы «Панчатантры» (даже в ее первоначальной редакции) преследовали непосредственную политическую цель³. Но каждый из этих рассказов был необходимой составной частью того изображения человеческого общества, которое вся книга в целом должна была дать читателю.

Перед нами проходят люди различных каст и профессий, сцены семейной жизни и картины политической деятельности. Мы посещаем то келью отшельника, то царский дворец, то дом ремесленника, то хижину земледельца. Острый взгляд автора «Панчатантры» обнаруживает жадность монахов, глупость и коварство правителей, суеверие брахманов. Беспощадность реалистического разоблачения действительности, ее лаконическое и язвительное изображение сразу же напоминает читателю итальянские новеллы Возрождения. Эта аналогия явля-

ется не случайной, потому что «Панчатантра» была родоначальником ряда произведений восточной литературы, послуживших прообразом для «Декамерона».

С присущим ему реализмом автор «Панчатантры» передает причины, которыми вызываются поступки действующих лиц книги. Во многих рассказах главной темой является погоня за деньгами, собственностью, от которой зависит жизненный успех. Почти целиком этой теме посвящены стихи и рассказы пятой книги «Панчатантры». С обычной сдержанной иронией автор рассказывает о монахах, чья алчность позволила цирюльнику обманом завести их к себе, о цирюльнике, убивающем монахов в надежде превратить их в золото, о кладоискателем, один из которых из-за своей жадности оказывается обреченным на долгие мучения. Еще отчетливее тщетность погони за деньгами обрисовывается в рассказе о ткаче во второй книге «Панчатантры». Осуждая жажду наживы, автор «Панчатантры» показывает, что житейская польза, приобретение (*artha*) достигается не стяжательством и корыстолюбием, а разумным поведением, избавляющим человека от всех невзгод.

Действующие лица «Панчатантры» наделены характерными чертами, связывающими их с определенной страной и временем. Наличие в книге элементов фантастики не противоречит этому общему впечатлению, а лишь усиливает его. Поверия о волшебствах и демонах были настолько распространены в Индии, что книга, передающая все стороны индийской жизни, не могла не включать в себя и отражения этих поверий.

В «Панчатантре» предания и мифы входят в повествование как его необходимое звено. Столкновение действительности и суеверия в некоторых рассказах служит основой для построения сюжета. Одна новелла пятой книги начинается с рассказа о волшебстве (превращение монаха в золото), после чего следует рассказ с вполне реальным концом. Цирюльник узнает о том, что монах, если его ударить по голове, может превратиться в золото, и приглашает к себе множество монахов. Но настоящие монахи не превращаются в золото, а умирают. Обратный случай построения сюжета находим в третьей книге. Трем мошенникам удается убедить брахмана в том, что он несет на спине демона, и тем самым заставить его расстаться со своей ношей.

Наблюдательность присуща и басням «Панчатантры», где действующими лицами являются животные. В изображении отношений между персонажами, выступающими в качестве животных, отражены тонкие наблюдения над жизнью человеческого общества. Рассказы первой книги о дворе льва служат едва скрытым инносказательным описанием двора индийского правителя I тыс. н. э. В других баснях описание человеческой жизни переплетается с рассказами о животных, которые благодаря этому приобретают особенно реальный характер. Такова басня о вши или повествование о мышши, досаждавшей отшельнику. Иногда с этой целью сообщается лишь какая-нибудь одна подробность, прикрепляющая басню к индийской почве и придающая ей черты того наивного реализма, которым наполнена вся «Панчатантра». Так, только в индийской басне змея может бояться выползти из норы, чтобы не попасть в руки к заклинателю змей.

Смешение людей и животных, преданий и бытовых рассказов, повествований о волшебниках и политических наставлений создает неподражаемую прелесть «Панчатантры». Этой пестроте содержания книги как нельзя лучше отвечает ее

сложная и свободная композиция с чередованием основного повествования и вставных эпизодов, диалогов и монологов действующих лиц и авторского текста, стихотворных рассуждений и прозаических периодов. Как показывает самое название «Панчатантра», сборник состоит из пяти (санскритское *pañca* 'пять', родственное русскому *пять*) назидательных книг (*tantra*, см. выше о значении этого слова). Между собой эти пять книг связаны только единым замыслом политического наставления правителям, которое состоит из нескольких главных разделов.

Каждая книга «Панчатантры» состоит из большого числа эпизодов, нанизанных на нить основного повествования. Стержневой рассказ в первых трех книгах выступает вполне отчетливо: в первой книге — история льва и быка, во второй — судьба четырех друзей, в третьей — борьба ворон и сов. В четвертой книге действие основного рассказа быстро иссякает после того, как обезьяне удается обмануть дельфина и вернуться к себе на дерево. Фоном для нанизывания дальнейших эпизодов в четвертой книге является беседа обезьяны и дельфина. Так же построена и пятая книга «Панчатантры», отличающаяся этим от первых трех и сближающаяся с четвертой. В начале пятой книги отдельные рассказы связываются друг с другом без единой обрамляющей истории. Вторая половина этой книги обрамляется разговором кладонскателей, рассказывающих друг другу целую серию эпизодов.

Во всех пяти книгах «Панчатантры» строго проводится один и тот же композиционный прием включения отдельных рассказов в общее повествование. Каждому рассказу предшествует небольшое стихотворение, в котором обычно содержится краткое назидание и намек на последующий рассказ. Этот намек вызывает вопрос у одного из действующих лиц, а другой персонаж, отвечая на вопрос, рассказывает очередной эпизод. После рассказа снова повторяется стихотворение, содержащее намек на этот рассказ. Поскольку одно и то же стихотворение предшествует рассказу и завершает его, оно носит в древнеиндийской поэтике название «охватывающего» (*kathāsamgrāha*). Чередование стихов и прозы в «Панчатантре» связано и со сложным композиционным построением всего произведения, и с сочетанием прямых назиданий и иносказаний. Стихотворения, в которых формулируются правила житейской мудрости, служат вместе с тем поводом для введения в ткань повествования новых и новых вставных эпизодов, иллюстрирующих эти правила. Стихотворные фрагменты как бы прикрепляют вставные новеллы к основной нити повествования.

Введение в прозаический текст небольших стихотворений, содержащих не вполне ясный (а иногда и вовсе загадочный) намек на какую-либо басню или рассказ, наблюдается уже в древнейших индийских прозаических сочинениях⁴. Чередование более пространственных рассказов в прозе и кратких стихотворений на ту же тему характерно и для буддийских сборников притч (джатак), имеющих много общего с «Панчатантрой». Прием повторения до и после прозаического рассказа одного и того же назидательного стихотворного намека на содержание этого рассказа мы находим в сочинении о государстве, написанном Каутилей (*Kauṭilya*). Это представляет особый интерес потому, что труд Каутильи мог быть одним из источников для автора «Панчатантры»⁵.

Чередование прозаических рассказов и стихов было, следовательно, отличительной чертой древнеиндийской литературной традиции. Но в «Панчатантре»

этот прием приобретает особое значение, потому что стихотворение, обычно не вполне ясное, служит мотивировкой для введения нового рассказа, который призван раскрыть стихотворный намек. Смена стихотворений, басен и новелл оказывается необходимой для развертывания повествования. Поскольку каждый новый рассказ вдвигается в сборник, как вставной ящик, границы «Панчатантры» могут расширяться и включать (в различных редакциях) новые и новые эпизоды.

Построение новелл «Панчатантры» отличается большим разнообразием, не сводимым к единой формуле⁶. Во многих рассказах простая сюжетная схема усложняется благодаря неожиданной концовке, свидетельствующей о большом искусстве повествователя. Рассказ об обманутом муже, тайком вернувшемся для того, чтобы убедиться в неверности супруги, получает неожиданное завершение, когда жена находит нравственное объяснение своей измены и благодаря этому вдвойне обманывает своего мужа. Такое усложненное построение характерно не только для новелл «Панчатантры», но и для многих басен и сказок, входящих в сборник. Так, басня о птице, поссорившейся с морем, явственно делится на две части, что отмечал еще А. А. Потембин в своем исследовании по теории басни⁷. Первая часть, где море уносит волною яйца высокомерной птицы, представляет собой обычную басню с простым сюжетом. Вторая же часть, где рассказывается о вмешательстве богов Вишну и Гаруда, превращается в сложное мифологическое повествование, выходящее за рамки простой басни.

Усложнение обычных басенных или сказочных мотивов и введение реалистических подробностей стирает грань между басней, сказкой и новеллой. О многих рассказах «Панчатантры» трудно сказать, к какому жанру их следует отнести. Возникает особый тип повествования, где на равных правах выступают очеловеченные животные, мифологические существа и обычные люди. Басни отчасти утрачивают условный и отвлеченный характер, но вместе с тем и реалистическим новеллам «Панчатантры» сообщаются черты назидательности, присущей басням.

Назидательный характер сборника особенно отчетливо проявляется в том, что отдельные действующие лица часто оказываются воплощением одного лишь качества, обычно обозначаемого уже самим именем персонажа, так как большинство имен действующих лиц в «Панчатантре» имеет ясное значение, отражающее главные черты героя и его назначение в рассказе. Но, несмотря на скупость красок, которыми рисуется психология персонажей, характер большинства из них изображен очень живо. Наглядность зарисовок бытовых сцен и поэтических описаний индийской природы делает осязаемым и тот фон, на котором развертывается действие новелл и басен.

Стиль «Панчатантры» не является единообразным. В одних рассказах преобладает сжатость в изложении событий, и разговор действующих лиц немногословен. В других же рассказах мы встречаемся с риторическими украшениями, игрой слов, звукописью и вычурной образностью. Как и другие памятники санскритской литературы, «Панчатантра» отличается удивительным разнообразием синонимов.

Как установлено исследователями XX в., оригинал «Панчатантры» написан на санскрите. Выбор этого языка не случаен. Многообразие литературных языков Индии I тыс. н. э. было связано с различиями в религиозных воззрениях. В I тыс. н. э. разговорные среднеиндийские языки использовались в произведениях, про-

поведовавших буддизм и джайнизм, тогда как древнеиндийский язык — санскрит — оставался литературным языком брахманов. Автор «Панчатантры» был брахманом (вопреки мнению многих ученых XIX в., связывавших «Панчатантру» с буддизмом). Поэтому книга была написана на классическом санскрите. Этот язык, сохранявший основные свойства древнеиндийского, в то же время обладал некоторыми особенностями, отчасти объясняющимися воздействием на него грамматического строя разговорных среднеиндийских языков.

Отличительными чертами классического санскрита, отраженными в «Панчатантре», было обилие сложных слов (иногда состоящих из очень большого числа основ) и многочисленность именных предложений. Обе эти черты характеризуют не столько стиль произведения, сколько грамматику позднего санскрита, на которую повлияли некоторые особенности среднеиндийских языков. В поздних вариантах «Панчатантры» можно обнаружить и следы лексического влияния разговорных языков Индии. В частности, в той редакции «Панчатантры», с которой сделан перевод А. Я. Сыркина, имеется целый ряд заимствований из праkritов и старого гуджарати. Эти заимствования относятся уже ко времени составления данной редакции памятника, т. е. к началу II тыс. н. э.

Хотя «Панчатантра» как самостоятельный сборник появляется только в I тыс. н. э., зарождение отдельных рассказов, вошедших в этот сборник, следует отнести к гораздо более раннему времени. Некоторые басни о животных, по-видимому, могут восходить к культурному наследию древнейшего доарийского населения Индии. Письменность населения индийских городов долины Инда III тыс. до н. э. еще не полностью расшифрована, но изучение изображений на печатях, найденных в этих городах, показывает, что уже в то время существовали некоторые рассказы о животных и божествах, находящие аналогии в позднейшей индийской литературе, в том числе в буддийских джатаках (нравоучительных рассказах), имеющих много общего с «Панчатантрой»⁸. Позднее на эти древнейшие доарийские предания наслонились легенды, принесенные арийскими завоевателями. Уже в VII и VIII мандалах (песнях) «Ригведы» и в других памятниках ведической литературы обнаруживаются следы рассказов о животных, которые предвосхищают басни «Панчатантры». Война ворон и сов, составляющая содержание третьей книги «Панчатантры», упоминается еще в «Махабхарате». Но наибольшее сходство с «Панчатантрой» можно обнаружить в буддийских джатаках, где широко отражен общеиндийский (добуддийский) цикл сказок и басен о животных⁹. Сюжет первой книги «Панчатантры» находит точное соответствие в джатаке (№ 349), где рассказывается о льве, быке и шакале. В двух джатаках (№ 57 и № 208) повествуется о дельфине и обезьяне, история которых служит фоном для всей четвертой книги «Панчатантры». Рассказ об осле, надевшем львиную шкуру, сохранившийся в джатаке (№ 189), также имеет аналогию в «Панчатантре».

Широкие аналогии в различных памятниках индийской литературы (начиная с ведических сочинений и вплоть до «Махабхараты», законов Ману, буддийских и джайнистских текстов) находят и изречения, содержащиеся в «Панчатантре».

Как мы уже видели, истоки в древнейших произведениях индийской литературы имеют не только отдельные басни и изречения «Панчатантры», но и составляющий основу композиции «Панчатантры» прием чередования стихотворных изречений, содержащих намеки на басни, с самими баснями.

Появление «Панчатантры» было итогом длительного развития разных жанров литературы древней Индии, объединенных в этом исключительно своеобразном произведении. Его создание относится ко времени расцвета древнеиндийской литературы и искусства в первой половине I тыс. н. э. — к так называемой эпохе Гупта (около 350—450 гг. н. э.), которую часто называют «золотым веком» Древней Индии. Это было время бурного развития ремесел и торговли, когда изделия индийских мастеров высоко ценились в Передней и Центральной Азии, Китае, Индонезии. Ремесленники напряженно трудились, купцы составляли себе состояние, отправляясь в далекие путешествия, правителей обогащали пошлины и налоги. Рука об руку с расширением производства и торговли шло расслоение общества, увеличение имущественного неравенства и социальных противоречий. Китайский буддист Фа Сян, посетивший в это время Индию для изучения буддийских рукописей в индийских монастырях, описывает резкое разделение каст и полное отчуждение париев.

В «Панчатантре» мы находим изображение общественных конфликтов этого времени, отчасти восполняющее отрывочность исторических сведений об эпохе Гупта. В книге постоянно повторяются мечты бедного человека о богатстве, рассказывается о путешествиях, которые предпринимаются ради обогащения. Дух времени сказывается в той погоне за состоянием, которая ведет к жажде приключений, определяющей не только содержание многих новелл «Панчатантры», но и построение их сюжета. Подобно этому тысячелетие спустя эпоха великих открытий наложила свою печать на литературу Европы.

Дата и место создания «Панчатантры», как и личность ее автора, не поддаются точному определению. Имя Вишнушарман было, по-видимому, псевдонимом того брахмана, который составил этот сборник. И. Хертель полагал, что автор «Панчатантры» был брахманом вишнуистского толка, так как в древних версиях книги содержатся язвительные замечания не только относительно буддистов и джайнистов, но и по поводу брахманов-шиваитов. Однако вишнуистский характер взглядов автора трудно доказать, как показал Ф. Эджертон, не согласный с Хертелем в этом вопросе.

В «Панчатантре» брахманы являются советниками царей, тщательно исполняются старинные брахманистские обряды, брахманизм во многих рассказах описывается как господствующая религия. Поэтому создание книги можно приурочить к эпохе Гупта, когда брахманизм, как показывают памятники изобразительного искусства, вновь укрепляется и распространяется в ряде областей Индии. Эта датировка соответствует и другим данным. В древнейших вариантах «Панчатантры» встречается название монеты *dīnāra* 'денарий'. Эта форма (с *ī* в первом слоге) была заимствована из греческого санскритом после изменения *ē* (*η* в *δηνάρια*) в *i* (*δινάρια* в надписи, датируемой второй половиной II в. н. э.). Поскольку это изменение можно отнести ко II в. н. э., заимствованное слово *dīnāra* могло появиться в санскрите около III в. н. э. Другим фактом, позволяющим определить приблизительно время создания «Панчатантры», является то, что в VI в. н. э. существовал вариант книги, отличный от первоначального. В свете всех этих данных появление «Панчатантры» можно отнести примерно к IV в. н. э. (по мнению многих ученых, «Панчатантра» создана около 300 г. н. э.).

Еще более сложным является вопрос о том, в какой части Индии была написана «Панчатантра». Гипотеза Хертеля, согласно которой автор «Панчатантры» жил в Кашмире, основана главным образом на изучении географического распространения животных (в частности, верблюда), упоминаемых в «Панчатантре». Однако анализ географических названий, встречающихся в книге, скорее позволяет думать, что автор ее жил в Декане¹⁰. Действие пятой книги связано с Бенгалией, но этот вывод нельзя распространить на все произведение.

Решение вопроса о времени и месте создания «Панчатантры» и о личности ее автора осложняется тем, что первоначальный текст книги до нас не дошел. О нем можно судить только на основании сличения позднейших вариантов, каждый из которых значительно отделился от первоисточника.

Хертель, считавший Кашмир родиной «Панчатантры», подчеркивал, что древний текст лучше всего сохранился в той версии, которая создана около V в. н. э. в Кашмире и дошла до нас в написанной кашмирским письмом *ārada* рукописи под названием *Tantrākhyāyika* (сложное слово, состоящее из *tantra* и *ākhyāyika* — рассказ, содержащий главы со стихотворными резюме в начале каждой главы). Позднейшие исследования показали, что Хертель в своих работах о кашмирском варианте «Панчатантры»¹¹ несколько преувеличил его близость к первоначальному тексту¹². По-видимому, кашмирская версия была лишь одной из древних редакций «Панчатантры», уже заметно отличавшейся от первоначального текста сборника. Еще больше отклоняется от древнего первоисточника второй кашмирский вариант «Панчатантры», относящийся к более поздней эпохе и содержащий некоторые нововведения по сравнению с первым кашмирским вариантом. Во второй кашмирский вариант были вставлены некоторые места из других версий, отсутствовавшие в первом кашмирском тексте¹³.

Наряду с кашмирским *Tantrākhyāyika* к числу древних редакций «Панчатантры» относится версия, послужившая основой для южноиндийского текста памятника. Этот текст сохранен в многочисленных рукописях, встречающихся в разных местах Южной Индии¹⁴. Близкий к нему вариант, возможно, восходящий к несохранившемуся северо-западному индийскому тексту, лег в основу самостоятельного сборника «Хитопадеша», получившего широчайшее распространение в Индии и за ее пределами.

Свободной переделкой одной из старых версий «Панчатантры» явилась редакция, принадлежащая неизвестному джайнистскому монаху, жившему приблизительно в XI в. н. э. Этот автор внес в «Панчатантру» некоторые черты, связанные с джайнистской религией. Так, в рассказ о монахах и цирюльнике в пятой книге сборника было введено указание на то, что речь идет о монахах-джайнистах, и в связи с этим были добавлены строки, прославляющие Джину — пророка джайнизма. Однако подобные изменения коснулись лишь отдельных мест «Панчатантры», в целом сохранившей свой прежний характер назидания правителям. Джайнисты для поддержания своего влияния при дворах индийских правителей использовали выработанные брахманами правила «разумного поведения», хотя и пытались истолковать их в духе джайнизма.

Автор первой джайнистской переделки «Панчатантры», по-видимому, был сведущ в государственных делах, так как он вставил в текст много новых строф, касающихся науки о государстве (*nitiśāstra*). Прозаическая часть «Панчатантры»

была дополнена рядом новых эпизодов, тогда как часть прежних рассказов была устранена. Весь прозаический текст был написан заново; эта редакция сборника отличалась простым и ясным стилем. Вариант книги, носящий заглавие *Pañcā-khyānaka* («состоящая из пяти рассказов»), в европейской науке получил название *textus simplicior*. Нашему читателю он известен по переводу избранных рассказов, выполненному Р. О. Шор¹⁵.

Первая джайнистская версия «Панчатантры», получившая в Индии широкое распространение, послужила вместе с кашмирской *Tantrākhyāyika* основой для второй джайнистской обработки «Панчатантры», с которой и сделан русский перевод А. Я. Сыркина.

В отличие от многих других вариантов «Панчатантры» эта редакция, известная в европейской науке под названием *textus ornatior* (или *textus amplior*), не является анонимной. В послесловии (*praśasti*) к труду автор сообщает не только свое имя и имя своего могущественного покровителя, заказавшего ему эту работу, но и точную дату окончания версии. Эта версия «Панчатантры» была написана джайнистским монахом по имени Пурнабhadра (*Pūrnabhadra*) по повелению министра Шри-Сома (*Śrī-Soma*), чьим потомственным занятием (*kulavidyā*) была наука о государстве (*nītiśāstra*). Пурнабhadра закончил свой труд 17 января 1199 г. Область Индии, где жил Пурнабhadра, не указана в его сочинении, но наличие в сборнике заимствований из гуджарати свидетельствует о гуджаратском происхождении Пурнабhadры. Возможно, что Пурнабhadра был также автором двух других сочинений, написанных через 30 лет после окончания его работы над «Панчатантрой». О принадлежности Пурнабhadры к джайнистской секте шветамбаров (*śvetāmbara*) свидетельствует тот факт, что в его версии «Панчатантры» имеется ряд мест, направленных против другой джайнистской секты — дигамбаров (*digambara*).

В послесловии к своему труду Пурнабhadра сообщает, что «Панчатантра» утратила свой первоначальный вид. Этот вывод свидетельствует о наблюдательности Пурнабhadры, который проделал кропотливую работу, сличая разные варианты «Панчатантры». Помимо первого джайнистского варианта (*textus simplicior*) и кашмирской версии «Панчатантры» Пурнабhadра использовал и некоторые другие редакции сборника, которые до нас не дошли¹⁶. Особая ценность текста, составленного Пурнабhadрой, заключается именно в том, что его труд является итогом исследования многочисленных вариантов, к которым Пурнабhadра относился критически. О правильности некоторых заключений, к которым пришел Пурнабhadра, говорит то, что он восстановил прежнюю последовательность эпизодов в третьей книге сборника. Эта последовательность сохранялась в одном из двух основных источников Пурнабhadры — в кашмирском *Tantrākhyāyika*, но была нарушена автором первой джайнистской обработки (*textus simplicior*), который переместил часть рассказов третьей книги в четвертую, для того чтобы уравновесить эти части «Панчатантры». То, что Пурнабhadра вернулся к старой композиции, показывает, что он иногда предвосхищал достижения современных текстологов, восстанавливающих первоначальную структуру сборника. Но вместе с тем Пурнабhadра почти целиком взял из первого джайнистского варианта «Панчатантры» пятую книгу, которая была частично написана заново безымянным автором этой редакции. В других же случаях сам Пурнабhadра изменял старый текст, вставлял новые рассказы и стихотворные строфы. Иногда Пурнабhadра вводит

вставные эпизоды в рассказы, которые, в свою очередь, обрамлены другими рассказами. Благодаря этому композиция «Панчатантры» еще более усложняется.

Две джайнистские обработки «Панчатантры» вскоре вытеснили все другие ранее существовавшие версии сборника. В дальнейших санскритских вариантах «Панчатантры», появляющихся во II тыс. н. э., чаще всего объединяются разные части двух джайнистских редакций. Эти же две редакции послужили основой для большинства переводов «Панчатантры» на разговорные языки Индии.

Главным средоточием джайнистских общин был Гуджарат, где расцвела повествовательная литература, не находившая равной соперницы в других частях Индии. Эта джайнистская литература широко использует разговорный язык гуджарати. Не случайно санскрит джайнистских обработок «Панчатантры» носит явные следы влияния гуджарати. Естественно, что на гуджарати появляются переводы и переделки «Панчатантры»¹⁷. Они весьма разнообразны. Один перевод сделан малообразованным человеком, плохо понимавшим санскритский текст и во многих случаях опиравшимся на устные пересказы. Другой перевод, напротив, был сделан ученым, превосходно владевшим санскритом и стремившимся точно передать особенности оригинала в переводе на гуджарати. Появляются и стихотворные переложения «Панчатантры» на гуджарати, сделанные монахами-джайнистами. Можно думать, что в XVI в. в Гуджарате существовала целая школа джайнистских поэтов, писавших на разговорном языке. К этой школе принадлежали переводчики «Панчатантры» Ратнасундра из города Сананд (близ Ахмедабада) и Вачхараджа, переложивший книгу размером саура̎.

Возникают варианты «Панчатантры» и на языке маратхи. «Панчатантра» переводится и на дравидийские языки Южной Индии. Благодаря переложениям на разговорный язык «Панчатантра» становилась все более известной широким кругам народа. Образы «Панчатантры» становятся достоянием индийского фольклора¹⁸. Истоки «Панчатантры» лежат в индийских народных преданиях многотысячелетней давности, и в конце своего долгого и сложного пути из сборника наставлений для царей, написанного искусственным литературным языком брахманов, «Панчатантра» снова превращается в стихи, которые поют для народа, в рассказы, которые люди из народа повествуют друг другу.

Необычайный успех «Панчатантры» на родине сопровождался ее триумфальным шествием по другим странам. Она была переведена более чем на 60 языков и известна более чем в 200 вариантах; ее влияние можно обнаружить в литературах всех частей света¹⁹.

Одна из поздних южноиндийских версий «Панчатантры» послужила основой для переложений, сделанных в Юго-Восточной Азии. Этот вариант сборника известен в Таиланде, Лаосе и Индонезии в пересказах на яванском языке, языках лаосском и тайском. В тайской литературе имеется также и другой сборник рассказов, сохраняющий явные следы подражания «Панчатантре».

Движение «Панчатантры» совершалось не только в направлении на юго-восток от Индии, но и на север и северо-восток. Через посредство центрально-азиатских вариантов сборника он вошел в монгольскую литературу, как установил академик Б. Я. Владимирцов²⁰.

Но наибольший успех выпал на долю того варианта «Панчатантры», который отправился в путешествие из Индии на запад. Начало этому путешествию, по

преданию, положил легендарный персидский правитель Хосрой Ануширван (531—579 гг. н. э.), прослышавший о том, что в Индии существует книга, полезная для царей, и поручивший придворному врачу Барзуи перевести ее. Согласно легенде Барзуи, ездивший в Индию, привез оттуда «Панчатантру» и перевел ее на среднеперсидский (пехлевийский) язык. Перевод этот не сохранился, но о нем можно судить по переводам на другие языки, сделанным, в свою очередь, с перевода Барзуи. Вскоре после того как книга (получившая в новом варианте название «Калила и Димна») была переведена на пехлевийский язык, появляется перевод с пехлевийского на сирийский. Этот перевод был сделан около 570 г. сирийцем Будом, принадлежавшим к числу несториан, изгнанных из Византии и поселившихся в Персии. Сирийский перевод Буда, по-видимому, точно передавал пехлевийский текст «Калилы и Димны», но он не имел такого культурно-исторического значения, как позднейший арабский перевод, сделанный в VIII в. н. э. на основе того же пехлевийского источника.

Автором арабского пересказа «Калилы и Димны» был Абдаллах Ибн аль-Мукаффа родом из Персии, первоначально зороастриец, позднее принявший ислам. Жизнь его оборвалась трагически: он был казнен по повелению калифа. Возможно, что именно боязнь того мусульманского общества, среди которого он жил, вынудила его внести в текст «Калилы и Димны» некоторые изменения, в частности, присоединить к первой книге «Панчатантры» нравоучительную концовку, в которой клеветник-шакал подвергается наказанию²¹. Аль-Мукаффа был искусным писателем. Его книга вызвала живой отклик в арабской литературе. Появляется ряд новых арабских вариантов «Калилы и Димны», среди них несколько стихотворных.

Европа познакомилась с «Панчатантрой» через арабский вариант книги, который был переведен на несколько европейских языков. В конце XI в. в Византии Симеон Сиф переводит «Калилу и Димну» на греческий язык, причем из-за ошибочного толкования собственных имен сборник получает новое название «Стефанит и Ихнилат» (*Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης*). Эта греческая книга переводится на славянские языки и проникает на Русь. В Западной Европе к числу первых переводов «Калилы и Димны» принадлежали староиспанский перевод, сделанный в середине XIII в., и относящийся примерно к тому же времени первый перевод на древнееврейский язык. Еврейская литература средневековья имеет первостепенное значение в истории европейской культуры уже потому, что она была звеном, связывавшим европейские литературы с литературой Востока (прежде всего с арабской). Древнееврейская версия «Калилы и Димны» сыграла очень существенную роль в распространении этого сочинения в Европе, так как с древнееврейского текста был сделан перевод на латинский язык. Латинский же перевод стал широко известен по всей Европе и послужил основой для немецкого, второго испанского, итальянского и чешского вариантов «Калилы и Димны». В середине II тыс. н. э. — через тысячу лет после создания «Панчатантры» — эта книга начинает жить новой жизнью в Европе, где многое в это время оказывается созвучным той картине общества, которая изображена в «Панчатантре». В лучших произведениях европейской литературы этой эпохи можно найти отдаленные следы влияния восточного сборника басен и новелл.

С индийским оригиналом «Панчатантры» Европа познакомилась много позднее. Если в арабской передаче «Панчатантра» оказала воздействие на художест-

венную жизнь Европы, то в XIX в. изучение подлинника «Панчатантры» обогатило европейскую науку. В развитии истории литературы эпоху составило исследование Бенфея о «Панчатантре», где на материале этого сборника был убедительно показан факт миграции сюжетов, передающихся от народа к народу. Несмотря на то что многие частные положения Бенфея устарели, положительное значение открытия Бенфея не может вызывать сомнений у ученых, опирающихся на реальные факты.

Для дальнейшего исследования истории «Панчатантры» необходимо было внимательно изучить различные индийские версии памятника. Этому посвящены труды И. Хертеля, который в многочисленных образцовых изданиях рукописей, монографиях и статьях дал тонкий текстологический анализ разных вариантов «Панчатантры». В предисловии к своей обобщающей работе об истории «Панчатантры» Хертель писал, что он считает важнейшей задачей индологии создание таких филологических трудов, которые дадут возможность впоследствии построить подлинную историю индийской литературы²². Несомненно, что цикл его исследований о «Панчатантре» имеет значение не только для истории текста этой книги, но и в целом для индийской филологии, так как впервые было проведено столь широко задуманное текстологическое исследование. Несмотря на то что другой крупный индолог XX в. — Ф. Эджертон выступил с критикой многих выводов Хертеля, его работа о древнейшем тексте «Панчатантры» по своему характеру продолжает разыскания Хертеля.

В русской филологической науке «Панчатантре» уделялось значительное внимание. Основатель русской санскритологии Петров внимательно изучал текст первой джайнистской версии сборника (*textus simplicior*). Академик Веселовский отводил «Панчатантре» видное место в своих блестящих построениях в области сравнительной истории литератур. Истории «Панчатантры» неоднократно касался в своих статьях академик С. Ф. Ольденбург, справедливо называвший ее сборником, «которому было суждено после Библии стать одной из самых распространенных в мире книг»²³.

Проф. Р. О. Шор со свойственным ей сочетанием филологического таланта и художественного вкуса перевела некоторые рассказы «Панчатантры», сопроводив их сжатым и оригинальным предисловием²⁴. Судьбой «Панчатантры» в монгольской и арабской литературах занимались академики Б. Я. Владимирцов и И. Ю. Крачковский.

Перевод арабской версии книги на русский язык издавался неоднократно. Индийский же первоисточник полностью не был известен нашему читателю. Неоднократно издававшийся перевод А. Я. Сыркина, первой публикации которого была предпослана эта статья, восполнил этот пробел и познакомил читателей с одним из наиболее распространенных произведений индийской и мировой литературы.

ПОСТСКРИПТУМ

В то время, когда статья писалась как сопровождающая перевод А. Я. Сыркина, представлялось существенным напомнить о значимости того широкого сравнительного фона, на котором настаивало классическое литературоведение времени Веселовского (см., в частности, А. Н. Веселовский. Историческая поэти-

ка / Ред., вступит. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л.: Худ. лит., 1940. С. 21, 397, 508, 636, 645). Послужившее основой для этих сравнительных построений совпадение сказочных и басенных индийских и позднейших европейских мотивов, где главными героями служат животные, получило в последние годы поддержку в исследованиях самой ранней письменной литературы — шумерской. В работах Ванстипхоута было показано далеко идущее сходство структуры звериной басни и сказки в шумерской и других евразийских традициях типа лисьего эпоса (известного от Рейнеке-лиса на западе до айнской поэмы о божье-лисе, записанной Невским, на востоке). Что же касается возможных сопоставлений мотивов звериного сказочного эпоса, отраженного в «Панчатантре», с протоиндийскими печатями из Мохенджо-Даро и Хараппы, в настоящее время следует учитывать вероятность истолкование языка этих печатей как дравидийского, что было продемонстрировано Ю. В. Кнорозовым и другими учеными, занимавшимися их дешифровкой. Поэтому наибольший интерес могло бы представить сравнение с соответствующими архаическими дравидийскими текстами.

О строении древнеиндийских сборников рассказов и об особенностях включавшего «Панчатантру» нравоучительного жанра *nidarśana* ('пример'), «где на примере животных и людей показывается, что должно, а чего не должно делать», ср. *Hemachandra. The Kāvyaānuśāsana with his own gloss* / Ed. by Śivadatta and Kāśīnāth Pāṇḍuraṅg Parab. 2 ed. Bombay, 1934; *Алиханова Ю. М. Комментарий // Ананвардхана. Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер. с санскрита, введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1974. (Памятники письменности Востока; 39). С. 257; Гринцер П. А. Древнеиндийская проза. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1963.*

Внутри санскритской традиции особое внимание с середины XX в. было обращено на сопоставление «Панчатантры» с нравственными и правовыми текстами, ср. *Sternbach L. The Panchatantra and the Smṛtis // Bhāṭīya Vidyā. 11. 1951.* Предварительный итог многим работам этого направления был подведен в обстоятельной монографии: *Ruben W. Das Pañchatantra und seine Morallehre. Berlin: Akademie-Verlag, 1959 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Orientalforschung. Veröffentlichung; № 44).* Исходя из ранней интерпретации «Панчатантры» как прежде всего собрания моральных предписаний, Рубен обращает внимание на параллели с сочинениями Бхартрихари и на кастовый аспект нравственных предписаний.

Примечания

¹ См. *Sternbach L. The Pañcatantra and the Smṛtis // Bhāṭīya Vidyā. 11. 1951, № 3—4.*

² См. о значении *tantra* в названии «Панчатантра» работу *Artola G. T. The Title: «Pañcatantra» // Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes. Wien, 1955. Bd. 52. Hft. 3—4, особенно S. 384—385. Ср. Dasgupta N. S. A history of Sanskrit literature // University of Calcutta. 1947. Vol. 1. P. 702.*

³ *Edgerton F. The Pañcatantra reconstructed. New Haven, 1924. Vol. 2. P. 5. note 6; P. 77, note 2 и P. 185.*

⁴ См. *Renou L. Les vers insérés dans la prose védique // Asiatica: Festschrift Friedrich Weller. Leipzig, 1954. P. 528—534.*

⁵ См. об этом: *Ruben W.* Über die Literatur der vorarischen Stämme Indiens. Berlin, 1952. S. 110.

⁶ Ср. анализ построения сюжета рассказов «Панчатантры» в предисловии Р. О. Шор к кн.: Панчатантра. Избранные рассказы. М., 1930. С. 21—23.

⁷ *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1914. С. 18—20. Ср. *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 312.

⁸ См. *Ruben W.* Über die Literatur der vorarischen Stämme Indiens... S. 128—129.

⁹ Ср. *Winternitz M.* Geschichte der indischen Literatur. Leipzig, 1920. Bd. 2. S. 101.

¹⁰ См. *Keith A. B.* A history of Sanscrit literature. Oxford: Oxford University Press, 1941. P. 248.

¹¹ См. *Hertel J.* Über das Tantrākhyāyika, die kaśmīrische Rezension des Pañcatantra. Leipzig; Berlin, 1904; *Hertel J.* Tantrākhyāyika. Die älteste Fassung des Pañcatantra. Teil 1. Einleitung. Leipzig; Berlin, 1909.

¹² См. критические замечания Ф. Эджертон: *Edgerton F.* The Pañcatantra reconstructed... Vol. 2, 1924.

¹³ Ср. о втором кашмирском варианте: *Hertel J.* Eine zweite Rezension des Tantrākhyāyika // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Bd. 59.

¹⁴ См. издание Хертеля: «Das Südliche Pañcatantra». Leipzig, 1906 (Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. 24, № 5).

¹⁵ Панчатантра: Избранные рассказы. М., 1930.

¹⁶ См. *Hertel J.* The Panchatantra — Text of Purnabhadra: Critical Introduction. Cambridge, 1912.

¹⁷ О вариантах «Панчатантры» на гуджарати см.: *Hertel J.* Das Pañcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung. Leipzig; Berlin, 1914. S. 121—224; *Krause C.* Eine neue Pañcatantra-Mischrezension in Alt-Gujarāti «Streitberg Festgabe». Leipzig, 1924. S. 202—217.

¹⁸ См. *Norman Brown W.* The Pañcatantra in modern Indian Folklore // Journal of the American Oriental Society. Vol. 39.

¹⁹ См. *Hertel J.* Das Pañcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung... Ср. также об-щий очерк *Geißler F.* Das Pañcatantra, ein altindisches «Fabelbuch» // Wissenschaftliche Annalen zur Verbreitung neuer Forschungsergebnisse. Jahrgang 3. Hft. 11. November 1954.

²⁰ *Владимирцов Б. Я.* Монгольский сборник рассказов из Pañcatantra. Пг., 1921.

²¹ См. об арабском варианте книги предисловие академика И. Ю. Крачковского к русскому переводу «Калилы и Димны» (М.; Л., 1934).

²² См. *Hertel J.* Das Pañcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung... S. XIII.

²³ *Ольденбург С. Ф.* Индийская литература // Литература Востока: Сб. статей. Вып. 1. Пг.: Всемирная лит., 1919. С. 21.

²⁴ Панчатантра: Избранные рассказы. М., 1930. Некоторые идеи о природе индийских сборников рассказов высказаны также в предисловии Р. О. Шор к книге: *Шор Р. О.* Двадцать пять рассказов Веталы. Л., 1939.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИНДИИ

1. Изучение воззрений на искусство мыслителей древней и средневековой Индии составляет одну из самых увлекательных задач истории эстетики. Как и в других областях гуманитарного знания, в частности в лингвистике, в древней Индии, тесно соприкасавшейся с эстетикой и на нее влиявшей, многие из идей, выдвинутых индийскими учеными в древности, перекликаются с мыслями, которые вновь стали широко обсуждаться лишь в современной науке.

Древнеиндийская эстетическая традиция представляет особый интерес уже в силу длительности эволюции воззрений ее создателей. Ее развитие длилось не менее двух с половиной тысячелетий. Логическое завершение индийская философия вкушения прекрасного, очищенного от привходящих желаний, и теория средств эстетического воздействия находят в трактате «Расагангадхара» Джаганнатхи, написанном в середине XVII в. н. э. и обнаруживающем разительное сходство с позднейшей концепцией «незаинтересованного наслаждения» искусством, выдвинутой Кантом¹. Истоки же этой традиции на индийской почве справедливо ищут в гимнах «Ригведы», сложенных уже к началу I тыс. до н. э. На протяжении всего этого времени обнаруживается преемственность в раскрытии традиционного арсенала понятий, характерных и для других сфер индийской культуры.

Хотя длительность этой эволюции и оказывается весьма притягательной для историка эстетической мысли, она же создает для него существенные трудности. Только более поздние этапы этой эволюции, относящиеся к первым векам нашей эры, оказываются засвидетельствованными многочисленными источниками, позднее зафиксированными на письме. О самых ранних эстетических сочинениях приходится судить по косвенным данным. Поэтому для истории индийской эстетической мысли очень важно как исследование текстов, не являющихся эстетическими в строгом смысле слова, но отражающих индийские воззрения на искусство, начиная с гимнов «Ригведы», так и применение различных вспомогательных средств, позволяющих осуществить частичную реконструкцию не дошедших до нас текстов и их фрагментов.

Настоящая статья иллюстрирует этот подход к истории древнеиндийской эстетики на примерах, которые могут показать возможность ее рассмотрения на более широком культурно-историческом фоне.

2. Исследование наиболее раннего периода, предшествовавшего и времени создания «Ригведы», и вообще приходу ее создателей в Индию, становится возможным благодаря достигнутым в последнее время успехам в области изучения «индоевропейских древностей» — духовной и материальной культуры народов, говоривших на древних индоевропейских диалектах, к которым принадлежал и индоиранский (или, иначе, арийский — от самоназвания индоиранцев *арья*), позднее вследствие ряда преобразований развившийся в тот древнеиндоарийский (древнеиндийский) язык, древнейшим дошедшим до нас свидетельством которого остается «Ригведа». Одним из основных (и, на первый взгляд, неожиданным до парадоксальности) выводов современной науки об индоевропейских древностях является обнаружение того, что еще в период, предшествовавший индоарийскому, т. е. до II тыс. до н. э., у носителей этих традиций существовало развитое словесное искусство и специальная терминология, к нему относящаяся, которая достаточно хорошо сохранилась вплоть до гимнов «Ригведы». Характерной чертой этой терминологии, отражающей соответствующие эстетические представления, является, в частности, то, что создание произведения словесного искусства (видимо, как и других произведений искусства) описывалось посредством технических обозначений, первоначально относившихся к таким ремеслам, как плотницкое и ткацкое, и к таким занятиям, как плетение². Это представляет несомненный интерес и с точки зрения известной гипотезы о первичности техники по отношению к искусству и технического понимания стиля в духе школы Г. Земпера.

Гимны «Ригведы», относящиеся к поэтическому творчеству, изобилуют такими выражениями, как: «Словно плотник (*táṣṭr*, от корня *takṣ-*) [мастерящий колесницы], я обрел вдохновение и сложил поэму» (РВ III, 38, 1); «Эту речь приготовили тебе потомки Айю, стремящиеся к имуществу, как искусный мастер — колесницу, приготовили тебя...» (РВ I, 130, 6)³. Это же представление о ремесле поэта, уподобляемом плотницкому делу, выступает и в таких образах, как: «Так заостряйте же топоры, о поэты, которыми вы создали (гимны) для бессмертных» (РВ X, 53, 10).

Основной древнеиндийский термин для обозначения плотницкого дела — глагол *tákṣati* 'он тешет, плотничает' родствен как глаголам других индоевропейских языков с тем же техническим ремесленным значением (в том числе русское *тес*, *тесать*, *тесля* 'плотник'⁴), так и терминам, в глубокой древности обозначавшим одновременно и технику и искусство (древнегреческое *τεχνή*, из которого в конечном счете происходит и русское слово *техника*, соединяло оба эти значения). Существенно при этом то, что древнеиндийское *tákṣati* (в частности, в сочетании с преворбом в формах типа *nistákṣuh* 'смастерил') в «Ригведе» и греческое *τεχνή* 'искусство' в архаических греческих произведениях (в тех диалогах Платона, где еще отражалась более ранняя мифологическая традиция) встречаются в точно совпадающих контекстах, где речь идет о мифологическом существе — Всеобщем ремесленнике, или Господине всех ремесел — ведийском Вишвакармане (*Viśvákarma*)⁵. В «Ригведе» (X, 81, 82) он выступает в качестве Господина речи, что находит отражение и в позднейших текстах («Атхарваведе» и «Шатапатхбрахмане») ⁶, и вместе с тем как ваятель, кузнец и плотник. Аналогичное мифологическое существо, являющееся, как и ведийский Вишвакарман, «устано-

вителем имен» (дарующим имена вещам), в диалоге Платона «Кратил» называется «ремесленником» — *δημιουργός* и последовательно сравнивается с художником, кузнецом и плотником (почти в той же последовательности, что и в РВ X, 81). По-видимому, здесь можно думать не только о совпадении мифологических традиций, но и о сходстве социальных структур, в них воспроизводимых.

Новейшие разыскания приводят к выводу о древности той греческой традиции, согласно которой общество издревле делилось на четыре социальные группы, одну из которых составляли ремесленники *δημιουργοί*, что соответствует подобным иранским представлениям⁷ и поэтому может быть возведено к общегреческо-арийской эпохе, когда, по-видимому, уже существовало четыре разных социальных ранга⁸, соответствовавших позднейшим ведийским варнам (брахманы — высшая варна, первоначально жреческая, кшатрии — военные, вайшьи — земледельцы, шудры — низшая варна). В четвертую социальную группу («ремесленников» в широком смысле) как в греческой и индийской традициях, так, видимо, и в других индоевропейских⁹, входили как ремесленники, работавшие по дереву (плотники), так и ремесленники, работавшие по металлу (кузнецы)¹⁰, и художники. Систематизацию этих представлений в духе индийской числовой символики и классификации разных стихий (элементов) можно видеть в позднейшей легенде о том же Господине всех ремесел — Вишвакармане, который выступает в качестве родоначальника касты камалларов, ведущей свое начало от пяти сыновей Вишвакармана, работавших соответственно по железу, дереву, меди, камню и золоту¹¹; этому соответствуют пять лиц Вишвакармана, упоминаемые в санскритском руководстве для художников («Рупавалия» 149) и изображаемые до сих пор носителями этой южноиндийской традиции¹². Вишвакарман и в сочинениях на эпическом санскрите (в «Махабхарате»), и в позднейших индийских произведениях выступает не только в качестве «плотника богов», «создателя божественных колесниц» (откуда согласно древней метафоре поэтического слова как колесницы и его роль как Господина речи), но и как главный покровитель художников, приносящий удачу мастеру. Характерно, что один из трактатов об изобразительном искусстве (шилпашастра) носил название «Вишвакармаям». В других позднейших текстах, в частности палийских («Махавамса» XVIII, 24), Виссакамма (палийское имя того же бога) выступает в качестве бога кузнецов, принимающего облик золотых дел мастера.

Анализ истоков древнеиндийских мифов и легенд о Господине речи и Господине всех ремесел убеждает в изначальном синкретизме этих мифологических образов, соответствующих пониманию эстетической деятельности (поэтической и художественной) как единого целого. Но и на ранних этапах истории индийского общества, и много позднее эта деятельность не рассматривалась как самостоятельная и независимая. Она была включена в систему ритуальных отношений, регулирующих связи между разными социальными группами — варнами, а позднее кастами, выделившимися из варн. Эти отношения были основаны на том принципе обмена и дарения, который выявлен и во многих других архаических обществах, типологически сходных с древнеиндийским¹³. Суть этого принципа заключается в обмене дарами и услугами между разными социальными группами. Понимание поэтических гимнов богам как даров-песнопений в ведийском «Гимне божеству (поэтической) Речи» (РВ X, 71)¹⁴ согласуется с теми отноше-

ниями, которые сохранились в преобразованном виде (благодаря развитию кастовой системы) в тех индийских общинных поселениях, где до сих пор в качестве особо высокой касты сохраняется каста певцов-сказителей бхатов. Их традиционным кастовым занятием считается исполнение преданий и традиционных песен, в том числе родословных и славословий. Бхаты до сих пор входят в сеть ритуальных отношений обмена, называемую на хинди «джаджмани»¹⁵ (от древнеиндийского *uajātāna* ‘тот, ради кого совершается жертвоприношение’). Джаджманом называют того человека, который пользуется услугами со стороны других¹⁶, в частности, со стороны бхата, который выступает в качестве жреца, совершающего обряд ради джаджмана¹⁷. Подобное функционирование ритуальных певцов находит параллели как в других индоевропейских традициях (включая гомеровских греков, древних германцев и славян), так и у многих племен, стоявших на такой же ступени развития (например, у индейцев навахо в Северной Америке).

Согласно предположению выдающегося исследователя индийских традиций А. М. Хокарта, ритуальные функции были (а отчасти и сохраняются до сих пор) у тех каст, которые все вместе некогда входили в социальный ранг ремесленников (обслуживавший, в частности, в ритуалах другие социальные ранги — брахманов, кшатриев, вайшьев). Каста горшечников (гончаров) имеет ритуальную функцию изготовления изображений богов¹⁸. Средневековые индийские тексты, где речь идет об изготовлении изображений богов, подтверждают существенность религиозного аспекта индийской эстетической практики, что не могло не сказаться и на соответствующих теоретических воззрениях. В плоскости социальных отношений это проявлялось в том, что изготовление изображений и, в еще большей мере, составление и использование поэтических текстов рассматривалось как исключительно важная социальная функция (характерно, что бхаты в тех местах Индии, где эта каста сохранилась, выступают в качестве одной из высших каст, что аналогично сближению касты горшечников с брахманами в южноиндийских традициях). «Дарение», заключавшееся в составлении или исполнении поэтического текста, составляло одну из важнейших услуг, необходимую при большом числе церемоний (поэтому представители соответствующей касты часто выступают в роли жрецов). Хотя многие детали системы джаджмани (в частности, связанные с земельными вознаграждениями за кастовые услуги, что привело к превращению бхатов в землевладельцев) объясняются позднейшим развитием, истоки соответствующих отношений и отражающая их терминология дарения¹⁹ восходят к общиндоевропейской эпохе.

3. Наличие достаточно сложно организованной системы социальных рангов, реконструируемой уже для эпохи, предшествовавшей разделению греческо-индоиранской (или греческо-арийской) диалектной области, согласуется с высоким уровнем духовной и материальной культуры, предположенным для этой же эпохи и даже для предшествовавшего ей периода существования общиндоевропейского языка (приблизительно V тыс. до н. э.). К этому древнейшему периоду восходят такие общие для древнеиндийского и анатолийского (хеттского и лидийского) языков термины, относящиеся к обозначению пения (часто ритуального) и поэзии, как древнеиндийское *sāman* ‘песнь, пение (особенно ритуальное)’ (откуда и название одной из Вед — *Sāmaveda*), родственное хеттскому *išhamai-*

‘петь’, *iṣhamai*- ‘песня’ (в частности, эпическая песня), *iṣhamanatalla*- ‘певец’ (в том числе храмовый певец), и древнеиндийское *kavi*- ‘поэт, мудрец’ (откуда и *kāvya* ‘поэзия’, термин, особенно часто используемый в позднейших эстетических трактатах), родственное лидийскому *kave*- ‘жрец’. Наличие уже в общеевропейском таких терминов, обозначающих поэтическое (ритуальное) искусство, согласуется с установлением того, что некоторые метрические типы ведийской поэзии (в частности, размер *джагати*, которым написана пятая часть всей «Ригведы»), и обычный для многих ее гимнов метр *триштубх*) восходят к общепалеоевропейскому. Это доказывается сравнением древнеиндийской (и древнеиранской — авестийской) метрики с древнегреческой, славянской (сербохорватской и русской народной), кельтской (древнеирландской), латинской, хеттской и лидийской метрикой, на основании чего устанавливается общий индоевропейский источник для всех этих метрических традиций²⁰. В лидийских метрических текстах, строение которых восходит к тому же источнику²¹, употребляется в качестве обозначения лица, от которого зависит возникновение самого текста, *kave* ‘жрец’, в подобных случаях в точности соответствующее наиболее древнему значению ведийского *kavi*- ‘мудрец, поэт’.

Те же индоевропейские традиции и некоторые другие, им родственные, объединяются и целым рядом совпадающих поэтических формул и образов, к числу которых принадлежат рассмотренные выше уподобления искусства поэзии определенным видам ремесел в «Ригведе». Согласно гипотезе, намеченной Ф. де Соссюром в целой серии работ, лишь недавно увидевших свет, общим для «Ригведы» и других древних индоевропейских поэтических традиций (ранней латинской, древнегерманской) является и особый принцип составления стихов по методу «анаграмм». Каждый поэтический текст (в частности, гимн «Ригведы») строится в зависимости от звукового (фонологического) состава ключевого слова, чаще всего имени бога (обычно неназываемого). Другие слова текста подбираются таким образом, чтобы в них с определенной закономерностью повторялись звуки (фонемы) ключевого слова. Согласно гипотезе Соссюра «поэт отдавался звуковому анализу слов, который становился его обычным занятием: ...это наука о произносимой форме (*forme vocale*) слов была причиной (с самых древних индоевропейских времен) превосходства, особых качеств индийских *kavis*»²² (т. е. поэтов, мудрецов). Излагая свое понимание ведийской поэзии с точки зрения индоевропейской традиции анаграмм, Соссюр отмечал необходимость исследования ведийских гимнов с двух точек зрения.

Во-первых, следует искать «повторения в гимне слогов, принадлежащих тому священному имени, которому посвящается гимн»²³.

Во-вторых, Соссюр считал необходимым исследовать в «Ригведе» «звуковую гармонию». В этих гимнах он находил «свидетельство очень древнего грамматико-поэтического анализа». Соссюр заканчивает это свое рассуждение выводом, который имеет первостепенное значение для истории древнеиндийской лингвистики и поэтики (а тем самым и эстетики): «Меня не удивило бы, если бы оказалось, что грамматическая наука Индии, в обоих ее основных разделах — звуковым и морфологическим, являлась продолжением индоевропейских традиций, касающихся тех приемов, которым надо было следовать в поэзии»²⁴. Эта гипотеза, выдвинутая крупнейшим лингвистом начала XX в., заставляет с особым внима-

нием отнести ко всем многочисленным фактам, подтверждающим отражение индоевропейских традиций в том отношении к слову и поэтическому языку, которое сохранено в «Ригведе» (и, по мысли Соссюра, способствовало сохранению без изменений самого текста «Ригведы»).

Последний гимн «Ригведы» (РВ X, 191), обращенный к богу огня Агни и в самом метре сохраняющий отзвук индоевропейских схем, весь построен на анаграмматическом обыгрывании ведийского *sam* (преверб с видовым значением и со значением единства) и омонимичной (исконно родственной) ему основы со значением единства:

1. *sám-sam id yuvase vṛṣann ágne viśvāny aryá a / ilás padé sám idhyase sá no vásūny á bhara //*
2. *sám gachadhvaṃ sám vadadhvaṃ sám ve mánānsi jānatam / devá bhāgám yáthā pūrva samjānānā upāsate //*
3. *samāno māntraḥ samītiḥ samānt samānám mānaḥ sahá cittam eṣām / samānám māntram abhi mantraye vaḥ samānéna vo haviṣā juhomi //*
4. *samānt va ákūtiḥ samānā hṛdayāni vaḥ / samānám astu vo máno yáthā vaḥ súsahāsati*

1. О Агни, Бык, ты собираешь (*sam + id + yuva-*) все [дары] от чужого! На месте жертвенного возлияния ты являешься возжигаемым (*sam + idhya-*, пассивная основа к *idh-* ‘тебя возжигают’), и нам принеси сокровища!
2. Соединитесь вместе (*sam + gaccha-*)! Переговаривайтесь вместе (*sam + vada-*)! Будьте едины (*sam + jana*) в ваших помыслах, как прежде боги, соединенные во едино [в мыслях] (*samjānānā* от *sam + jana-*), сидели у [своей] доли!
3. Единое (*samāno*) решение, сходка (*sam-iti-*) единая (*samāntī*), единая (*samānám*) мысль вместе с разумом у них. Я единую (*samānám*) песнь вам говорю, единое (*samānéna*) жертвенное возлияние для вас я совершаю.
4. Единым (*samāntī*) пусть будет ваш замысел, едиными (*samānā*) сердца у вас! Пусть единой (*samānā*) будет (*astu*) ваша мысль, как у вас будет (*asati*) добрый союз (*su-saha*)!

Этот ведийский гимн о «единении» (*samjānām*), обращенный к богу Огня, может быть в основных своих чертах возведен к индоевропейскому на основании сопоставления с древнехеттским текстом, содержащим одновременно призыв к единству рода и поддержанию огня в очаге (2 ВоТУ 10β). Исходный индоевропейский текст, реконструируемый на основании ведийского и хеттского, начинался с частицы **som*, между которой и глаголом располагались другие слова, ср. идентичное построение в др.-хеттск. *šan pahḥur (natta) paraišteni* ‘огонь (не) раздуете (*parai-*, родственно др.-инд. *prān-a-* ‘дыхание’)’. В ведийском (в соответствии с цитированной мыслью Соссюра) эта начальная частица входит в единое анаграмматическое построение всего текста, задаваемое темой единства.

Мысль Соссюра следует распространить и на смысловую сторону ведийских гимнов и связанной с ними позднейшей индийской традиции. Исходя уже из общих принципов поэтики, можно предположить, что при наличии таких существенных ограничений, которые должны были накладываться на форму ведийского гимна метр и принцип анаграмм, для передачи смысла гимна необходимо было существенное увеличение гибкости древнеиндийского языка, т. е. числа всех возможных синонимических перифраз или пересказов некоторого смысла. Следовательно, необходимо было увеличение числа образных (переносных) упо-

треблений каждого слова, составляющее характерную черту древнеиндийской поэзии (начиная с ведийской) и весьма детально изученное в последующих индийских поэтических, лингвистических и философских трактатах.

Употребление слов одновременно в нескольких смысловых плоскостях характерно и для ведийских гимнов о поэтической речи. Наряду с прямыми денотатами (предметами, обозначаемыми данным именем) употребляемых в них слов (например, *ratha-* 'колесница') следует постоянно иметь в виду концепты (мыслительные сущности или образы), вызываемые этими словами в силу особенностей семантики ведийских гимнов. Для сравнительно-исторического исследования происхождения этих гимнов двойственность смысла многих употребляемых слов представляет особый интерес. С одной стороны, совпадение конкретных реалий, обозначаемых древнеиндийским словом (например, *ratha-*), с реалиями, обозначаемыми родственными словами других индоевропейских языков (нем. *Rad*, лит. *rātas* 'колесо', *rātai* 'повозка' в данном примере), удостоверяет отражение в гимне именно индоевропейской традиции. Применительно к боевым колесницам удастся согласовать данные лингвистических исследований индоевропейских древностей с археологическими данными о распространении боевых колесниц в Евразии, в том числе на Древнем Ближнем Востоке, где отмечена роль индоиранских племен (месопотамских арийцев) в введении легких боевых колесниц (и соответствующих навыков коневодства) во II тыс. до н. э.²⁵ С другой стороны, общим для разных индоевропейских традиций оказывается и метафорическое (первоначально связанное с ритуалом) употребление символики боевых колесниц и коней, в частности по отношению к поэтической речи (ср. также ниже примеч. 82 о Солнце как колесе). Гораздо более сложным оказывается вопрос о происхождении некоторых других конкретных метафор ведийских гимнов и позднейших индийских сочинений, продолжающих ведийскую традицию. Характерное и для «Ригведы», и для таких поздних трактатов, как «Кавьядарша» (I, 6), сравнение слова с коровой можно поставить в связь со скотоводческой образностью других ранних индоевропейских традиций (в частности, авестийской и греческой). В древнеиндийской мифологии известна корова *Kama-duha*, исполняющая любые желания (она появилась из океана при его пахтании, подобно древнеегипетской Небесной Короле, и была предназначена Индре). Вторая половина древнеиндийского имени *Kama-duha* соответствует имени греческой богини Случая (Удачи) *Tύχη* (первоначально, вероятно, также обозначавшей корову, исполняющую желания). Древность употребления образа молочного изобилия по отношению к поэтической речи, характерного для многих метафор ведийской поэзии, подтверждается и этимологией древнеирландского *duan* 'песня, стих' (от того же корня, что и др.-инд. *-duha*, др.-греч. *Tύχη*). В «Ригведе» как образ «изобилия, плодородия» нередко встречается др.-инд. *ūdhar* 'вымя', что в точности соответствует греч. гомеровскому *οὔδα*, лат. *uber* 'вымя, плодородие, изобилие'. Косвенные следы образа слова, уподобляемого корове, можно найти и в других индоевропейских традициях, в том числе и славянской²⁶. Общеиндоевропейским мифологическим представлениям о корове как символе плодородия соответствует и архаический индоевропейский обряд принесения богам в жертву «восьминогой» (др.-инд. *aṣṭāpadī*) стельной коровы, реконструируемый на основании сравнения ведийского ритуала, римского обряда убийства коровы с теленком (*Fordi-*

cidja), приносимой в жертву богам, и следа сходного обряда в древнехеттском «Завещании Хаттусилиса I». Типологически точно соответствующие обряды известны и в ряде африканских обществ, характеризующихся культом коровы²⁷. Но ритуальная роль молока и коровы в таких африканских обществах (в частности, у ндембу) очень близка к аналогичным символам у неиндоевропейских народов Южной Индии (например, у тода)²⁸, причем данные, относящиеся к культуре долины Инда III тыс. до н. э., удостоверяют наличие символики священной коровы (и быка) уже в это время (в том числе и в именах индийского происхождения, предполагаемых в шумерских данных о торговой колонии индийцев: шум. *Meluhha* = др.-инд. *mleccha*- в Шумере). Поэтому можно думать, что в данном случае сохранение (и гипертрофия) культа коровы у индоарийцев после их вторжения в Индию объяснялось позднейшим культурным взаимодействием с неиндоевропейским населением, обитавшим в Индии до вторжения индоарийцев.

Но изложенные выше факты и многие другие, им подобные, не позволяют сомневаться в том, что основной остов эстетических воззрений, отраженных в гимнах «Ригведы», и в особенности набор главных эстетических терминов (как *саман*, *кавья* и т. п.), продолжавших использоваться (при определенных семантических сдвигах в их значении) на всем протяжении эволюции индийской эстетической мысли, был унаследован от более раннего периода, предшествовавшего переселению носителей индоарийских диалектов в Индию. Вместе с тем бесспорно и то, что как в древнеиндийской практике искусства, так и в соответствующих теоретических представлениях сказались и влияния тех туземных народов, с которыми индоарийцы столкнулись после их переселения в Индию. Скорее всего, так следует объяснить те явные черты шаманистских культов, которые обнаруживаются уже в ведийских гимнах. Эти шаманистские представления, характерные для южной части евразийского ареала распространения шаманизма, могли наследиться на близкие к ним традиции, принесенные индоарийцами. Роль сомы, напиток, приводящего поэта в экстатическое состояние, согласно ведийским гимнам, находит параллели в других индоевропейских традициях, начиная с авестийского хаомы²⁹. Но близкие представления можно найти и на всей территории Евразии, причем сходными оказываются и обозначения священного растения, чаще всего гриба, из которого приготавливали напиток, способствовавший поэтическому экстазу³⁰. Этот комплекс представлений находит параллели и в культуре древней Америки, по отношению к которой гипотеза об использовании наркотических средств многими привлекается для объяснения специфических форм искусства (в частности, орнамента). В более общем контексте современной науки эти данные, содержащиеся в ведийских гимнах, представляют особый интерес для исследования роли химической стимуляции и регуляции поведения не только на низших уровнях деятельности коллектива (что находит аналогии на значительно более ранних фазах биологической эволюции и в описанном в кибернетике типе сигналов «всем, кого это касается»), но и по отношению к индивидуальному поведению, связанному с высшими психическими функциями. Как отмечается в индологическом исследовании, посвященном этой проблеме, «с помощью этих напитков шаман устанавливает связь с небом. В этом смысле напитки из мухомора служат той же цели, что и мировое (или шаманское) древо или его различные воплощения»³¹.

Образ мирового дерева играет особую роль как в символике «Ригведы», так, в особенности, и в позднейшем индийском изобразительном искусстве, в частности буддийском, и в его теоретических истолкованиях³². Сравнение символики соответствующих ведийских гимнов и архаических памятников других индоевропейских традиций не позволяет сомневаться в том, что подобный образ мирового (шаманского) дерева должен быть восстановлен для общиндоевропейского³³. Но на роль символа мирового дерева в древнеиндийском словесном и изобразительном искусстве могли повлиять и сходные мотивы, обнаруживаемые уже в памятниках древнейшей индийской цивилизации Мохенджо-Даро и Хараппы, процветавшей до вторжения в Индию первых волн индоарийских завоевателей (согласно гипотезе, выдвигаемой в настоящее время Ю. В. Кнорозовым и руководимой им группой, работающей над дешифровкой документов этой цивилизации, и занятой решением той же задачи группой финских ученых, язык этих документов мог быть дравидийским³⁴). Взаимодействие различных этнических и культурных традиций, интенсивно происходившее уже в период сложения ведийских гимнов, продолжалось и далее. Поэтому вычлняемый с помощью сравнительно-исторических сопоставлений индоевропейский (и индоиранский) пласт в индийской традиции при всей значительности его роли не может исчерпать ее многообразия. В частности, индийский театр, который часто пытались объяснить исходя из его сопоставлений с греческим (иногда объясняемых в духе позднейших греческих влияний), хранит и пережитки обрядов, сходных с теми, которые описаны у неиндоевропейских аборигенных племен Индии³⁵, чей вклад в становление индийской культуры и языков лишь в настоящее время детально исследуется.

4. С первыми опытами индийского театра, до нас не дошедшего (если не считать гимнов-диалогов «Ригведы», где иногда усматривают зачатки театра), были связаны и те первые эстетические трактаты, существование которых известно по косвенным свидетельствам. В грамматике Панини, жившего в середине I тыс. до н. э., уже упоминаются *натасутры* — сочинения, посвященные искусству актера (буквально «танцовщика» — *naṭa*), в частности, два трактата по этой науке, принадлежавшие двум разным авторам³⁶. Искусство танца вместе с искусством мимики (*абхиная*) рассматривается, как и искусство пения и произнесения, в качестве составных частей драматического искусства в первом дошедшем до нас древнеиндийском эстетическом трактате «Натьяшастра», относимом к первым векам н. э. В первой главе этого трактата театр (драма) описывается как синкретическое искусство, созданное Брахманом (Брахмой) в качестве «пятой веды» (*панчаведа*) и доступное всем четырем варнам, что представляет интерес в свете сказанного выше о предполагаемой связи четвертой варны (древних «ремесленников») с искусством. Характерно, что божество, приурочиваемое к «ремеслу» (Вишвакарман), названо в этой главе «Натьяшастры» (наряду с Шивой и Парвати, дающими театру два вида танца, и Вишну, который дал театру «четыре стиля») как тот бог, который дает театру здание. Эта глава при всех вычлняемых из нее позднейших наслоениях, несомненно, представляет интерес для изучения обрядовых пережитков, отчетливо выявляемых в индийском театре. В этом же отношении важны предписания «Натьяшастры» относительно обязательного риту-

ального восхваления богов в специальном стихотворении *нанди*, с которого начинается пьеса. Соответствующие предписания «Натьяшастры»³⁷, по-видимому, восходят к весьма древней традиции, которой к середине I тыс. н. э. не всегда уже точно следовали. В относящемся к этому времени шедевре индийского театра, «Глиняной повозке» Шудраки, вторая из двух сравнительно коротких молитв к Шиве, с которых начинается пролог, прерывается речью хозяина театра: «Довольно медлить! Ведь мы злоупотребляем любопытством зрителей!»³⁸

Внимательный анализ концепции театра, изложенной в «Натьяшастре», позволяет предположить отражение в ней такой драматургической формы, как трагедия, которая отсутствует в позднейшем индийском театре, до нас дошедшем³⁹. «Натьяшастра» представляет интерес как завершение долгой традиции, приведшей к выработке законченной и глубокой концепции искусства. Центральным в этой концепции является учение о «раса» (*rasa*, букв. 'вкус') — настроении, подробно изложенное в 6-й главе «Натьяшастры». Для автора «Натьяшастры» действие, танец и музыка в драматическом и поэтическом произведении подчинены главному — «раса», без которого не может существовать ни одно произведение⁴⁰. Для сопоставления с целым рядом современных эстетических теорий особый интерес представляет то, что учение о «раса» опирается на законченную психологическую концепцию, но не пытается психологизировать искусство, а рассматривает восприятие — «раса» («вкушение» искусства) в качестве особого процесса, не совпадающего с другими, на первый взгляд с ним сходными. Поэтому «Натьяшастра» проводит строгое различие разного вида «раса» — настроений и соответствующих им постоянных, или стойких, «состояний» — «бхава» (или чувств, или постоянных душевных комплексов — «стхайибхава») ⁴¹. Под «раса» имеется в виду специфическое эстетическое восприятие, которое не может совпадать с «состоянием», хотя и коррелировано с ним. Как поясняет эти идеи «Натьяшастры» П. А. Гринцер, для легендарного автора трактата Бхараты «раса, в отличие от постоянных душевных комплексов, уже чисто эстетическая категория, продукт поэтического искусства, и не может быть следствием воздействия явлений внешнего мира»⁴². Нельзя не заметить разительного сходства, обнаруживаемого с эстетической теорией «эффекта очуждения» (*Verfremdungseffekt*) Бертольта Брехта, разработанной (как и теория, суммированная в «Натьяшастре») в связи с театральной практикой⁴³: для эффекта очуждения необходимо то самое отрешение от обычных связей, которое предполагается индийской теорией «раса». Гипотеза Бхараты, по которой «раса» объясняется всплыванием из подсознательного (если пользоваться современной терминологией)⁴⁴ комплекса («бхава»), соотнесенного с «раса», близка другой современной эстетической концепции (внутренне связанной с кругом идей Брехта) — теории С. М. Эйзенштейна⁴⁵. Психология выразительности Эйзенштейна строилась на мысли о том, что самая форма произведения искусства воздействует на глубинные слои психологии зрителя, пробуждая в нем архетипические комплексы (ср. возможность сходного понимания «состояния» — «бхава»).

Поскольку слово «раса» означает буквально 'вкус', 'вкушение', сущность этого понятия в его соотношении с «бхава» Бхарата поясняет метафорой вкушения приправ в строфах: «Как, вкушая яства, приготовленные с различными приправами в сочетании с различными [другими] субстанциями, наслаждаются ценители-

ли вкусной пищи, так образованные люди наслаждаются стойкими состояниями (*sthāyibhāva*), [воплощенными] в сценическом представлении состояний; отсюда — так называемые настроения (*rasa*) в драме». Эти строфы в том же месте шестой главы «Натьяшастры» разъясняются следующим образом: «Так же как благорасположенные люди, вкушая пищу, приготовленную с различными приправами, наслаждаются [различными] вкусовыми ощущениями и испытывают всяческое удовольствие, так благорасположенные зрители наслаждаются, [воспринимая] стойкие состояния, изображенные актерским представлением различных состояний: речами, телодвижениями и представлением состояний естества». Из этого видно, что под «раса» в «Натьяшастре» имеется в виду самый эффект восприятия стойких состояний, что поясняется еще раз той же метафорой в строфах: «Состояния (*bhāva*) называются так знатоками драмы, поскольку они производят эти настроения (*rasa*) с помощью различных видов сценического представления. Как с помощью многих разнообразных субстанций готовят приправу, так состояния с [различными видами] сценического представления производят настроения» (там же). По существу к той же метафоре, лежащей в основе внутренней формы термина «раса», возвращается и позднейший мыслитель Абхинавагупта⁴⁶, когда называет эстетическое познание «чаматкара» (*camatkāra* от *cam-* 'есть, вкушать'); ср. любопытные типологические параллели в эстетическом использовании европейских терминов типа русск. *вкус*, англ. *taste*, франц. *goût*, нем. *Geschmack*.

Начиная с «Натьяшастры» индийские теории искусства различают восемь видов «раса»: «В драме установлено восемь настроений: эротическое, комическое, патетическое, героическое, грозное, боязливое, одиозное и волшебное» (там же), что соответствует восьми основным стойким состояниям. Для сопоставления с новейшими эстетическими теориями (в частности, с идеей С. М. Эйзенштейна о «прописи», преподносимой зрителю), существенно изложенное в «Натьяшастре» и принятое позднейшими авторами описание «детерминантов», или «возбудителей» (*vibhāva*)⁴⁷, которые способствуют возникновению «бхава» и «раса», «проявлений», или «симптомов» (*anubhāva*)⁴⁸, сопровождающих соответствующие состояния, и «преходящих состояний», или «второстепенных чувств» (*vyabhicārībhāva*)⁴⁹. Возбудителями считаются факторы, возбуждающие чувство, т. е. приводящие к возникновению соответствующего состояния; в свою очередь, они делятся на главные (например, герои) и второстепенные (например, обстоятельства времени и места, различные предметы, явления природы, цвета и т. д.). Симптомами считаются проявления чувств, также подробно классифицируемые. Второстепенных чувств насчитывается тридцать три (к ним, например, относятся: радость, стыд, отчаяние, смерть и т. д.); они не могут быть главными ни в одном произведении. «Раса» возникает при совместном наличии возбудителей, симптомов и второстепенных чувств в их сочетании.

Операционный характер соответствующих наставлений «Натьяшастры» может быть проиллюстрирован на примере «раса» любви или эротического настроения. Согласно «Натьяшастре» эротическое настроение «имеет два основания (*dve'dhishthāne*) — соединение (*sambhoga*) и разлуку (*vipralambha*). [Эротическое настроение, основывающееся на] соединении, производится следующими детерминантами: [свойственные] времени года [красоты], венки, благовония, укра-

шения, [общение с] желанным человеком, обретение ценностей и наслаждение ими, прогулки в увеселительном саду, проявления чувства (*anubhāva*), прислушивание, взгляды, игры, развлечения и т. п. (*rtumālyānulepālamkareṣṭajanaviṣaya-varabhāvanopabhogopavanagamānānubhāvanaśravaṇadarśanakrīḍātilādi*). На сцене его надлежит представлять [следующими] проявлениями: нежность во взоре, игра бровями, лукавые взгляды искоса, изящные телодвижения, ласковые речи и т. п. (*nayanacāturyabhrūkṣepakaṭākṣasamcāralita madhurāṅgahāravākyaḍi*). Преходящие состояния в нем — все, исключая вялость, свирепость и отвращение». Последний тезис, сформулированный в виде ограничения (запрета некоторых из элементов внутри всего множества второстепенных чувств), доказывается ссылкой на выводы индийской теории эроса (камасутры), которая повлияла на теорию «раса» не только в этом частном случае, но и в целом⁵⁰.

5. Для всех развитых гуманитарных дисциплин внутри комплексной древнеиндийской науки характерно было их тяготение к морфологической классификации, отчетливо сказывающееся и в приведенных операционных определениях (сутрах) «Натьяшастры». Поэтому к морфологической поэтике типа древнеиндийской применима *mutatis mutandis* характеристика, данная морфологическому направлению в биологии после Кювье и Гёте одним из крупнейших современных специалистов по молекулярной биологии: «...быть может, современные биологи не всегда отдают должное гению людей, которые за ошеломляющим многообразием морфологического строения и способов жизни живых существ сумели распознать если не единую “структуру” (“форму”), то по крайней мере конечное число анатомических схем, каждая из которых является инвариантом внутри характеризуемой ею группы»⁵¹. Как известно, этими идеями морфологии Гёте вдохновлялся замечательный фольклорист В. Я. Пропп, чей труд по морфологии волшебной сказки остается классическим примером установления единой инвариантной схемы для целей большой группы произведений⁵². При сопоставлении таких индийских трактатов, как «Натьяшастра» и ее позднейшей переработки в «Дашарупе» Дхананджаи, с исследованиями Проппа и его многочисленных продолжателей в нашей и зарубежной литературе можно установить существенные сходства как в самом морфологическом подходе, так и в некоторых технических следствиях, вытекающих из этого подхода. В «Натьяшастре» детально изложена традиционная теория драматургической формы — ср. термин *rūpa* ‘форма’⁵³, от которого образован и термин поэтики и теории драмы *rūpaka*, используемый в этом трактате; ср. название драмы *rūpa* в трактате Дхананджаи «Дашарупа»⁵⁴.

Главной особенностью этой теории является ее синтагматический характер: она строится на исследовании линейной последовательности мотивов действия (*arthaprakṛti*), стадий действия (*avasthā*) и связей (*samdhī*)⁵⁵, ср. тот же термин (*sandhi*), имевший чрезвычайно существенное значение в древнеиндийской грамматической теории, откуда он заимствован и в современную лингвистику. Как отмечает В. Г. Эрман, «связь (*samdhī*) является основным понятием в индийской системе построения драматического произведения»⁵⁶. Это особенно отчетливо обнаруживается в том, как выделение пяти основных связей используется для характеристики жанров индийской драмы: жанры одноактных пьес *анка* (*aṅka*, *uṭṛṣṭikāṅka*) и *прахасана* (*prahasana*, фарс) характеризуются только наличием

первой и последней связи⁵⁷ — завязки (*mukha*) и развязки (*nirvahana*) — при отсутствии трех срединных (развития — *pratimukha*, созревания — *garbha*, паузы — *avamarśa*). Внимание к семантике описываемого текста в сочетании с последовательным синтагматическим анализом, роднящим драматургическую теорию «Натьяшастры» с современной лингвистикой и с морфологическим методом Проппа, сказывается и в том, что внутри одной группы, выделяемой на основании структурного анализа, оказываются объединенными «возбудители», на первый взгляд разнородные. Как в современных лингвистических моделях, строящихся на основе подбора всех синонимических способов выражения заданного смысла, в «Натьяшастре» объединяются все разнообразные «возбудители», соотносимые с одним и тем же «раса» (и «бхава»), например «вид неподобающей одежды или украшений, бесстыдство, жадность, ссора, нелепая болтовня, вид уродливого тела, объявление недостатков» («Натьяшастра», гл. 6).

Структурный подход к строению драмы сказывается и в указании того, какие типы действующих лиц совместимы друг с другом в пределах одной пьесы, в частности, в определении несовместимости женщины «общего» типа (*sādhāraṇ-astri*) — куртизанки⁵⁸ с героем (*netr*) — царем (*rājā*) или богом (*deva*).

Указанные черты, сближающие индийскую теорию драматургического построения с тем подходом к исследованию текста, который объединяет древнеиндийскую лингвистику с современной лингвистикой и поэтикой, сопряжены и с другими разительными сходствами, которые можно установить при сопоставлении индийских и современных руководств по поэтике. В частности, становящийся все более принятым в современной лингвистике тезис о важности результатов синхронного описания для диахронического исследования истории оказывается предвосхищенным по отношению к истории жанров в лапидарных словах ранней «Поэтики» Ваманы: «Десять драматических жанров... прекрасны своим разнообразием, соединением многих художественных средств, подобно вышитой узором одежде. От них — все другие виды. Из десятижанровой [драмы] выработались все другие поэтические виды, начиная с фантастической повести»⁵⁹.

6. Если верен тезис цитированной «Поэтики» Ваманы, то можно было бы предположить сходство между эволюцией жанров и эволюцией описывающих их эстетических сочинений, так как общепризнанно, что древнеиндийская поэтика развилась под влиянием трактатов о драматическом искусстве, откуда она, в частности, переняла учение о «раса». Но у индийской поэтики был и более непосредственный (хотя и реже упоминаемый в сочинениях по истории эстетики) источник — индийская грамматика и философия языка⁶⁰. Между тем связь между этими дисциплинами, предположенная в цитированных выше записях Соссюра и для времени зарождения индийской грамматической мысли, утверждается во всех ранних индийских трактатах по поэтике. В самом раннем из дошедших до нас средневековых сочинений этого жанра (датируемом около VII в. н. э.) — «Кавьядарше» Дандина (I, 9) — утверждается: «Как может не знающий грамматики отличить достоинства от недостатков?»⁶¹. Ему вторит Вамана, чей трактат (около последней четверти VIII в. н. э.) завершает первый период развития индийской поэтики: «Грамматика, словари, метрика, иные искусства, теория любви, политики — вот “науки”, какие нужны поэту. Важность перечисленных здесь

наук в том, что знание их и интерес к ним необходимы при сочинении поэтических произведений, причем для каждой следующей в этом ряду необходимо знание предшествующей, а началом всех служит предание о законах речи [грамматика]»⁶².

Первые трактаты по поэтике в основном были посвящены проблеме поэтического слова и «прекрасных форм речи», составляющих суть поэзии. Для современной поэтики, где на первый план выдвинулась проблема соотношения звука и значения (как в уже упомянутых записях Соссюра по теории анаграмм), и ее семиотических осмыслений в духе теории двусторонней структуры знака и текста несомненный интерес представляют такие формулировки, как начало «Поэтики» Ваманы: «Слово “поэзия” употребляется в смысле знака и значения, как обладающая двойкой красотой — звуковой и смысловой»⁶³. Эти первые (из дошедших до нас) трактаты по поэтике детально описывают разные типы фигур поэтической речи в связи с анализом семантики соответствующих слов⁶⁴ и теории поэтического воображения (ср. текст «Раджашекхары»). При сходстве с аналогичными античными, средневековыми арабскими и европейскими руководствами в них можно отметить и некоторые черты, предвосхищавшие позднейшие индийские теории поэтической речи, центральным понятием которых стало «дхвани» (*dhvani* ‘наме́к’, букв. ‘отзвук’ или ‘гудение’). Впервые это понятие подробно раскрывается в трактате Анандавардханы (IX в. н. э.) «Дхваньялока». По словам самого Анандавардханы, понятие «дхвани» было заимствовано из грамматики: «Выражение (“дхвани”) использовано вовсе не случайно, но еще до нас было введено в употребление учеными. Так как грамматика — корень всех наук, первые среди ученых, конечно, грамматики. Так вот они употребляют слово “дхвани” для обозначения слышимых звуков речи. Сходным образом другие мудрецы, проникающие в истинный смысл поэтических высказываний, следуя их учению, назвали словом “дхвани” самое речь, то есть единство выражаемого и выражающего, потому что [эта] именуемая поэзией [речь] тоже обладает способностью делать нечто явным»⁶⁵. Современные исследования по истории индийской философии языка обнаружили существенную перекличку между индийским учением о вневременной единице языка — «спхота» (*sphoṭa*), отличной от ее манифестаций, и некоторыми из соответствующих фонологических теорий нашего времени⁶⁶. Но в свою очередь, это учение о «спхота» оказало существенное влияние на учение о «дхвани» — «точно так же как звук высказываний (*dhvani* в смысле грамматиков) обнаруживает слово (*sphoṭa*), так о поэме говорят, что в ней есть *dhvani* тогда, когда в ней обнаруживается значение над буквальным значением и сверх него»⁶⁷. Сама по себе теория наличия в поэтическом слове разных видов значений существовала задолго до оформления учения о «дхвани». В ранних трактатах по поэтике и стилистике вводилось различие между первичным (*abhidhā*) и переносным значением (*lakṣaṇā*). Новым в теории Анандавардханы, объединившего традиции поэтик в более узком смысле слова с выводами философии языка, развитой в школе Бхартрихари, и драматургической теории явилось введение третьего типа значений, которые отличаются от буквального (*vyañjanā*). При этом Анандавардхана широко использовал учение о «выражаемом» (*vācya*) и «выражающем» (*vācaka*), соответственно «проявляемом» и «проявляющем», которые находят разительный аналог в средневековой европейской теории «озна-

чаемого» (*signatum*) и «означающего» (*signans*), развитой в начале XX в., с одной стороны, в концепции «означаемого» (*signifié*) и «означающего» (*signifiant*) у Соссюра⁶⁸, с другой стороны, в соотношении «символизируемого» и «символизирующего» у П. А. Флоренского⁶⁹.

Вместе с тем Анандавардхана существенно развил и учение о «раса». В «Дхваньялоке» на первый план выдвигается учение о «раса» как основе поэтической речи, причем Анандавардхана проводит ясную логическую границу между возбудителями и другими факторами, способствующими возникновению «раса», и тем обозначением, которое дается соответствующей «раса»: «Собственное наименование лишь подтверждает [факт] этого [познания], но не создает его, потому что в противоположной ситуации оно — [во всяком случае] в таком виде — не наблюдается. Действительно, если в поэтическом произведении отсутствует описание возбудителей и прочего и только содержатся такие слова, как “старость”, ни малейшего представления о том, что в нем есть “раса”, у нас не будет» (часть I, 4)⁷⁰. Здесь четко различаются поэтический язык и тот эстетический метаязык, на котором этот язык описывается, в чем нельзя не видеть следа достижений логической теории языка, которая к тому времени была разработана в древнеиндийской науке и сказалась как на терминологии трактата, так и на его общих идеях, в частности на постановке в нем проблемы общих и индивидуальных значений слов применительно к поэтической речи.

Следующим значительным шагом в развитии той эстетической концепции, в центре которой находятся понятия «дхвани» и «раса», явились комментарии на «Дхваньялоку» выдающегося мыслителя конца X — начала XI в. н. э. Абхинавагупты⁷¹. Трактат Абхинавагупты представляет интерес не только как изложение эстетического кредо философской школы «адвайта-веданта» и «кашмирского шиваизма», но и благодаря тому, что в нем (и в другом трактате Абхинавагупты «Абхинавабхарати») обсуждаются не дошедшие до нас толкования концепции «Натьяшастры», данные в IX—X вв. н. э. под углом зрения различных философских систем, по-разному интерпретировавших характер того психологического процесса, посредством которого образуется «раса» при восприятии произведения искусства. Шанкука, являвшийся последователем школы ньяя, исследовал в свете учения великого логика (и одаренного поэта) Дхармакирти соотношение между логическим выводом и эстетическим восприятием, при котором не проводится различие между истинным и ложным (что оказывается созвучным современным психофизиологическим представлениям о связи эстетического целостного восприятия с правым полушарием мозга, которое не проводит границы между истинным и ложным)⁷². Бхатта Наяка (X в. н. э.), принадлежавший к школе санкхья, считал, что «раса» связана с «саттва» — источником добра и блаженства. «Раса» достигается благодаря наличию у поэтического слова наряду с основной функцией (выражения) второй функции — осуществления, заключающейся в устранении умственной инертности и затемненности. Бхатта Лоллата, представитель школы миманса, развивал теорию естественного произведения (*utpatti*) эстетического настроения («раса») сочетанием трех факторов.

Абхинавагупта, подвергнув критическому рассмотрению эти предшествовавшие интерпретации сущности эстетического восприятия, изложил ту точку зрения, которая связана с доктриной веданты. «Раса», составляющая, по его теории,

сущность поэзии, связывается с состоянием всеобщности, благодаря которому уничтожаются характеристики времени, места и т. п., сопутствующие обычным чувствам, и слушатель (или читатель) испытывает наслаждение. Возникновение «раса» объясняется пробуждением безначальных скрытых впечатлений, истоки которых лежат в цепи перерождений.

В комментарии к «Дхваньялоке» Абхинавагупта показывает, что возникновение эстетического восприятия — «раса» — «есть результат особой функции выражающего и выражаемого, функции “дхванана”, которая отлична от названия и состоит в проявлении. Способность поэзии вызывать наслаждение расой есть именно “дхванана” и ничто другое» (2.4). Развивая мысль о связи «раса» с функцией «дхванана», Абхинавагупта высказывает мысли, по существу близкие к той современной точке зрения, которая описывает поэтический язык как использующий все «избыточные» элементы обычного языка⁷³ (ср. идею акад. А. Н. Колмогорова о затрате энтропии языка на ограничения формы): «Легко заметить, что раса внушается путем “выжимания” речи, представляющей собой поэзию: ведь, как известно, ценители вновь и вновь читают и смакуют одно и то же поэтическое произведение. Но это значит, что поэтические высказывания не подчиняются правилу, гласящему, что “средства [в том числе и средство общения] должны быть отброшены, коль скоро они были использованы”, и не перестают быть нужными и после того, как усвоены. Следовательно, и речь здесь имеет функцию “дхванана”» (1.18).

Созданная Абхинавагуптой теория эстетического восприятия, основанная на идее универсализации, была изложена его последователем Вишванатхой (XIV в.) в трактате «Сахитьядарпана». По Вишванатхе, поэзия — это речь, душа которой — «раса». Если в традиции, восходящей к Анандавардхане, «раса» и «дхвани» постоянно связываются, то для Мамматы (XI в. н. э.) поэтические фигуры могут иметь очарование (*vaicitriya*) независимо от «раса», поэтому «раса» — одно из трех членений «дхвани». Но при всех различиях между указанными теоретиками их объединяет главенствующая роль учения о «дхвани», с которым соотносится учение о «раса».

7. Та классификация искусств, которая кажется обычной в европейской эстетике (во всяком случае, после Лессинга), не находит себе опоры в индийской традиции. Это связано прежде всего с особой ролью категории времени. В Древней Индии категория исторического времени не была существенной для культуры. В Индии долгое время принципиально отсутствовали хронология и летописание, что весьма затрудняет и исследование истории отдельных ветвей культуры, в том числе искусства и науки о нем. Безразличие к развитию во времени сказывалось в таких высокоразвитых областях древнеиндийской науки, как лингвистика. Именно поэтому древнеиндийская грамматика с ее чисто синхронным подходом к языку и древнеиндийская философия языка, интересовавшаяся такими вневременными единицами языка, как «спхота», близки к науке о языке первой половины XX столетия; в синхронном описании языка грамматика Панини и других древнеиндийских ученых стоит на уровне XX в. Согласно мысли В. Н. Топорова⁷⁴ такое же безразличие к движению во времени сказывается не только в древнеиндийской науке и во вневременном характере основного языка индий-

ской культурной традиции — классического санскрита, но и в индийском искусстве. В частности, так можно объяснить «кинематографическое» построение пьес древнеиндийского театра (в этом сходного с классическим китайским) с внезапными перемещениями во времени и в особенности традицию индийского балета (сохраненную вплоть до Нового времени и, быть может, отразившуюся на системах танца таких народов, исторически связанных с Индией, как цыгане). В этой традиции, в отличие от европейского танца, не существует смены движений во времени, и танец сведен к тому, что одна и та же поза должна сохраняться в течение какого-то времени, после чего этот неподвижный «кадр» (как в фотофильме) в индийском балете сменяется другим. Перенесение этой техники в европейский балет, успешно осуществляемое в последние годы в постановках Бежара, который специально изучал в Индии индийскую систему танца и ее эстетические (и более широкие мировоззренческие) основы, можно сравнить с внесением синхронной точки зрения Панини в европейскую лингвистику.

Этими особенностями объясняется то, что скульптура (и другие изобразительные искусства) в Индии с древних времен неразрывно связана с танцем, что постоянно должно учитываться и при исследовании истории этих искусств, так как многие древние скульптурные (и живописные) произведения представляют собой изображение соответствующих жестов и поз⁷⁵. Классификация этих жестов и поз (*стхана*), хорошо разработанная в индийских руководствах⁷⁶, по-видимому, первоначально могла сложиться на основе анализа индийского танца и позднее была использована в изобразительном искусстве, что оказалось возможным именно в силу статического характера танца⁷⁷. Те классификации поз, которые изложены в сочинениях типа «Читралакшана», «Вишнудхармоттарапурана», «Нитисара», по-видимому, восходят к этой традиции (ср. также и прямые ссылки на танец в «Вишнудхармоттарапуране»: ч. II, гл. 35, 5—7).

История индийского изобразительного искусства неразрывно связана с историей индийской религиозно-философской мысли. Последняя определяла не только характер изображаемого (большинство произведений, в частности, тех, о которых речь идет в упомянутых трактатах, представляет собой изображения богов), но и возможности изображения, так как в течение длительного периода времени такие традиции, как буддийская, исключали возможность антропоморфного изображения⁷⁸, в связи с чем выростала роль других традиционных символов (таких как уже упоминавшееся мировое дерево — дерево бодхи в буддийском искусстве); поэтому та иконическая традиция, которая отражена уже в брахманической литературе, под влиянием буддизма сильно ослабляется и вновь возрождается существенно позднее. Посвященный этой проблеме раздел «Дизьяваданы» позволяет наметить путь, приведший от этого раннего «антииконического» этапа в истории буддийского искусства к более позднему.

Такие индийские трактаты по изобразительному искусству, как «Читралакшана» и «Вишнудхармоттарапурана», давно уже привлекли внимание европейских исследователей как пример очень строго проведенной формализации «знакового языка» живописи⁷⁹. Прослеживаемое на протяжении истории соответствующих видов искусства застывание канонических форм⁸⁰ сопровождалось выработкой строгих регламентаций, закрепленных в этих трактатах, где соответствующие геометрические схемы описаны иконометрически. Интерес в

них представляют не только конкретные технические подробности, извлекаемые из этих сочинений, но и старая эстетическая концепция их, перекликающаяся с основными устремлениями рассмотренных выше эстетических сочинений. В «Вишнудхармоттарапуране» (гл. 43, 1—9) излагается теория девяти «раса» (включая «раса» умиротворяющую), заимствованная из этих последних. Но независимо от данных более частных сходств существенно, что основной темой в трактатах об изобразительном искусстве оставалось то соотношение выраженного и угадываемого, видимого и не показанного явно, которое обсуждается во всех индийских трактатах средневековья, посвященных разным видам искусства, что сближает их с изучением проблемы означаемого и означающего в новейшей эстетике и искусствометрии, близкой к устремлениям индийских трактатов об искусстве.

Структурное единство разных областей индийской культуры хорошо осознавалось ее создателями, о чем свидетельствуют и многочисленные ссылки на смежные науки в трактатах по поэтике, и системы соответствий, устанавливающиеся между рядами явлений, изучаемых в разных дисциплинах⁸¹. Не все из этих дисциплин, связанных с теорией искусства, в равной мере представлены в индийских эстетических трактатах. Но при наличии в них постоянных ссылок на другие науки, входившие в древнеиндийский культурный комплекс, эти пробелы в дошедшей до нас традиции кажутся легко заполнимыми⁸². Вместе с тем прояснению общей картины идей, определявших развитие индийской эстетики, помогают и такие тексты, которые (как «Садхана богини Тары») непосредственно примыкают к эстетическим по своей проблематике или (как «Нарадашильпаштра») позволяют восстановить эстетическую атмосферу средневековой Индии. Вся сохранившаяся совокупность индийских эстетических текстов позволяет составить представление о древнеиндийской концепции искусства, которая при всех ее специфических отличиях от европейской эстетической традиции⁸³ (а отчасти именно благодаря этим отличиям) сохраняет свое значение до наших дней.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья была написана для сборника, который в конце 1960-х гг. предполагался к изданию в редакции эстетики издательства «Искусство». Однако при смене руководства издательства и редакции усилившийся в те годы идеологический контроль сделал публикацию статьи невозможной и договор, до этого заключенный издательством, был расторгнут. Статья позднее была напечатана в сб. Литература и культура древней и средневековой Индии. (М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1979. С. 6—35). Из наиболее важных публикаций на сходные темы, подготовленных в то же время, следует особо отметить кроме многочисленных работ П. А. Гринцера и В. Г. Эрмана также книгу: Ананвардхана. Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер. с санскрита, введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1974 (Памятники письменности Востока; 39), там же дальнейшие библиографические данные.

Примечания

¹ *Jakobi H.* Die Poetik und Ästhetik der Inder // Internationale Wochenschrift. 1910. Oct. Bd 4, 29. S. 138 и след.; *Ларин Б. А.* Об изучении и переводах древнеиндийской поэтики // Романо-германская филология: Сб. статей в честь академика В. Ф. Шишмарева. Л., 1957. С. 197; ср.: *Гринцер П. А.* Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике // Вопр. литературы. 1966. № 2. С. 140.

² См. детальное обоснование этого вывода в кн.: *Schmitt R.* Indogermanische Dichtersprache. Wiesbaden, 1967. К многочисленным работам по индоевропейской поэтике, подытоженным в этой книге Р. Шмитта (и собранным в составленной им хрестоматии, вышедшей почти одновременно), следует прибавить цитируемые ниже записи Ф. де Сосюра и ряд исследований А. Н. Афанасьева (ср. ниже примеч. 82), А. А. Потехни и других ученых, писавших по-русски, чьи труды остались недоступными Шмитту.

³ Ригведа: Избранные гимны / Пер., вступ. ст. и коммент. Т. Я. Елизаренковой. М., 1972. С. 114.

⁴ См. об этом подробнее в кн.: *Трубачев О. Н.* Ремесленная терминология в славянских языках. М., 1966. С. 248, а также 118, 152.

⁵ См.: *Иванов В. В.* Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллель в греческой традиции // Древняя Индия. М., 1964. С. 89; *Он же.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 41 и след. (см. также переработанный текст книги в первом томе настоящего издания).

⁶ *Roşu A. Vacaspati* // Mitteilungen des Instituts für Orientforschung. 1959. Bd. 7. Hft. 2. P. 189, 191; *Mihalski S. F.* Hymnes philosophiques du Rîgveda // История и культура древней Индии. М., 1963. С. 207—215; Ригведа // Избранные гимны. С. 401—403; *Бибихин В. В.* Nāma // Языковая практика и теория языка. М., 1974. С. 71.

⁷ Ср.: *Benveniste E.* Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1. Economie, parenté, société. Paris, 1969. P. 288—291. Наиболее точную типологическую параллель представляют четыре фратрии, соотношенные с четырьмя видами деятельности у зуныи: *Томсон Дж.* Исследования по истории древнегреческого общества // Первые философы. М., 1959. Т. 2. С. 53.

⁸ Ср.: *Грантовский Э. А.* Ранняя история иранских племен Передней Азии. М., 1970. С. 348—349. Относительно социальных рангов в обществах типа древнеиндийского ср.: *Крюков М. В.* Социальная дифференциация в древнем Китае // Опыт сравнительно-исторической характеристики: Разложение родового строя и формирование классового общества. М., 1968. С. 198 и след.

⁹ Ср. о ремесленных группах в разных индоевропейских традициях: *Dumézil G.* Métiers et classes fonctionnelles chez divers peuples Indo-Européennes // Annales: Economies, sociétés, civilisations. 1958. № 4. P. 716—724; *Idem.* La religion romaine archaïque. Paris, 1966. P. 592 (разбор римских данных).

¹⁰ *Coomaraswamy A. K.* Mediaeval Sinhalese Art. 2 ed. New York, 1956. P. 63. К типологии функций кузнеца-ювелира и каст (групп) кузнецов в древних культурах см.: *Forbes R. J.* Metallurgy in Antiquity. Leiden, 1950; *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Функции кузнеца в свете семантической типологии культур // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1(5). Тарту, 1974; *Черных Е. Н.* Древняя металлообработка на Юго-Западе СССР. М., 1976. О ведийской Индии ср.: *Rau W.* Metalle und Metallgeräte in vedischen Indien. Wiesbaden, 1974 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Jahrgang 1973. 8); *Das Gupta T. K.* Der Vajra, eine vedische Waffe // Alt- und Neu-Indische Studien herausgegeben vom Seminar für Kultur und Geschichte Indiens an der Universität Hamburg. 16. Wiesbaden, 1975. S. 23. Существенна возможность типологического сравнения с современными loharias (чхади) — кузнецами: *Hedge K. T. M.* A Model for Understanding Ancient Indian Metallurgy // Man. 1973. Vol. 8. P. 416—421.

¹¹ См.: *Coomaraswamy A. K. Mediaeval Sinhalese Art*. P. 79 и табл. XXI. Представления о выплавляемом (не метеоритном) железе в Индии своими корнями уходят к рубежу II и I тыс. до н. э., что доказывается радиоуглеродной датировкой железного века: *Triparti V. Introduction of Iron in India — a Chronological Perspective // Radiocarbon and Indian Archaeology / Ed. by D. P. Agraval and A. Ghosh. Bombay, 1973. P. 272—278* (железо на юге Индии около 1000 г. до н. э.); *Chakrabarti D. K. Beginning of Iron in India: Problem Reconsidered // Perspectives in Palaeoanthropology / Ed. by A. K. Ghosh. Calcutta, 1973. P. 345—356* (находки железа в Центральной Индии около 1000 г. до н. э.); ср.: *Banerjee N. R. The Iron Age in India. Delhi, 1965* (железо около 1000 г. до н. э. в долине верхнего Ганга). О социально-экономической ситуации эпохи начала железного века ср.: *Ghosh A. The City of Early Historical India. Simla, 1973*; *Chakrabarti D. K. Beginning of Iron and Social Change in India // Indian Studies: Past and Present. 1973. Vol. 14. P. 329—338*; *Ray P., Chakrabarti D. K. Studies in Ancient Indian Technology and Production: a Review // Journal of Economic and Social History of the Orient. 1975. Vol. 18. Pt. 2. P. 224—225*; *Pleiner R. The Problem of the Beginning Iron Age in India // Acta Praehistorica et Archaeologica. 1971. 2. P. 9 и след.*

¹² *Coomaraswamy A. K. Geschichte der indischen und indonesischen Kunst. Leipzig, 1927. S. 140.*

¹³ См.: *Гуревич А. Я. Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе. М., 1970. С. 63—82*; *Он же. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 202 и след.*; *Иванов В. В. Происхождение семантического поля славянских слов, обозначающих дар и обмен // Славянское и балканское языкознание: Проблемы интерференции и языковых контактов. М., 1975. С. 50—51 и след.*

¹⁴ Ср.: *Ригведа: Избранные гимны... С. 246—247.*

¹⁵ См.: *Кудрявцев М. К. Община и каста в Хиндустане. М., 1971. С. 115—116.*

¹⁶ Там же. С. 108, примеч. 3.

¹⁷ *Nesfield J. C. Brief View of the Caste System of the North-Western Provinces and Oudh, together with an Examination of the Names and Figures Shown in the Census Report, 1882. Allahabad, 1885. P. 48*; *Dumont L. Homo hierarchicus // Essai sur le systeme des castes. Paris, 1966. P. 129, примеч. 42b. Ср. о системе джаджмани: Wiser W. H. The Hindu Jajmani System: a Socioeconomic System Interrelating Members of a Hindu Village Community in Services. Lucknow, 1936*; *Beidelman T. O. A Comparative Analysis of the Jajmani System. New York, 1955 (Association of Asian Studies; 8)*; *Harper B. Two Systems of Economic Exchange in Village India // American Anthropologist. 1959. Vol. 61. P. 760—778*; *Gong E. K. The Hindu Jajmani System // Economic Development and Cultural Change. 1960. Vol. 9. № 2*; *Orenstein H. Exploitation or Function in the Interpretation of Jajmani // Southwestern Journal of Anthropology. 1962. Vol. 18. № 4. P. 302—305*; *Ishwaran K. Tradition and Economy in Village India. New York, 1966*; *Benson J. A South Indian Jajmani System // Ethnology. 1976. Vol. 15. № 3. P. 239—250.*

¹⁸ *Hocart A. M. Caste. 2nd ed. New York, 1968. P. 13—14*; *Idem. Kings and Councillors. 2nd ed. Chicago, 1970. P. 11, примеч. 26* (указана египетская параллель); славянскую параллель дает текст, приводимый в кн.: *Трубачев О. Н. Ремесленная терминология в славянских языках... С. 396.*

¹⁹ *Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Paris, 1966. P. 315—326. Ср. также: Palmer L. R. Achaeans and Indo-Europeans. Oxford, 1955*; *Idem. The Concept of Social Obligation in Indo-European // Hommages à Max Niedermann. Bruxelles, 1966. Ср. о ведийском: Renou L. Etudes védiques. 1. Les noms pour 'don' dans le Rîgveda // Bulletin of the School for Oriental and African Studies. 1957. Vol. 20. P. 473 и след.*

²⁰ *Meillet A. Origines indo-européennes des mètres grecs. Paris, 1923*; *Jakobson R. Slavic Epic Verse // Jakobson R. Selected Writings. The Hague, 1966. Vol. 4. P. 414—463*; *Watkins C. Indo-European Metrics and Archaic Irish Verse // Celtica. 1963. Vol. 6. P. 19—249*; ср.: *Иванов В. В. Общендоевропейская, праславянская и анатолийская языковые системы. М.,*

1965. С. 16 и след.; *Он же*. Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике // *For Roman Jakobson*. The Hague, 1967. Vol. 2. P. 277 и след. (ср. также в этом томе статью о лувийской метрике); *Он же*. Из семиотических комментариев к клинописным хеттским текстам // *Philologia Orientalis*. 4. Тбилиси, 1976. С. 111—118; *Cole T.* The Saturnian Verse. *Studies in Latin Poetry // Yale Classical Studies*. 1969. Vol. 21; *West M. L.* Indo-European Metre // *Glotta*. 51. 1973. 3—4; *Церетели Г. В.* Метр и ритмика в поэме Руставели и вопросы сравнительной версификации // *Контекст*. 1973: Литературно-теоретические исследования. М., 1974; *Nagy G.* Greek and Indian Meter. Cambridge (Mass.), 1974.

²¹ *Miller D. G.* Traces of Indo-European Metre in Lydian // *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students*. Cambridge (Mass.), 1968. P. 207—221; *West M. L.* Indo-European Metre...; *Idem.* The Lydian Accent // *Kadmos*. 1974. Vol. 13. P. 133—136. Ср. также о хеттской метрике: *McNeill I.* The Metre of the Hittite Epic // *Anatolian Studies*. 1963. Vol. 13; *Durnford S. P. B.* Some Evidence for Syntactic Stress in Hittite // *Anatolian Studies*. 1971. Vol. 21. P. 69—75 и указанные выше (примеч. 20) работы автора.

²² *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure: Textes inédits, présentés par J. Starobinski // Mercure de France, février 1964*. P. 249—250; *Starobinski J.* Les mots sous les mots // *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, 1971. P. 36; *Соссюр Ф. де*. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 635—649 (с дальнейшей библиографией).

²³ Там же; *Wunderli P. F. de Saussure*. 1-er Cahier à lire préliminairement // *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. 1972. 3 (82).

²⁴ *Starobinski J.* Les mots sous les mots... P. 38. Относительно теории Соссюра см. также: *Starobinski J.* Le texte dans le texte. Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure // *Tel Quel*. 1969. № 37 (где особый интерес представляют замечания Соссюра о необходимости теоретико-вероятностной проверки его гипотезы, р. 31); *Starobinski J.* Les mots sous les mots // *To honor Roman Jakobson*. The Hague; Paris, 1967. P. 1906—1917. Судя по переписке Соссюра и Мейе, можно думать, что открытие индоевропейских истоков греческой и индийской метрических традиций было совершено Мейе (см.: *Meillet A.* Origines indo-européennes des mètres grecs...) под влиянием интереса его учителя Соссюра к индоевропейской поэтике (*Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet // Cahiers Ferdinand de Saussure*. Genève, 1964. № 21. P. 89—135; ср. там же публикацию писем Соссюра к итальянскому поэту Дж. Пасколи с комментариями Дж. Нави). Ср. также: *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 251—267 (см. также переработанный текст этой книги в первом томе настоящего издания); *Wunderli P.* Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Tübingen, 1972. См. также выше в статье о динамическом подходе к эволюции текста.

²⁵ *Иванов В. В.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от *aśva-* 'конь' // *Проблемы истории языков и культуры народов Индии: Сб. статей памяти В. С. Воробьева-Десятковского*. М., 1974; *Piggott S.* Chariots in the Caucasus and in China // *Antiquity*. 1974. Vol. 48. № 189. Данная Хаушильдом — *Hauschild R.* Das Selbstlob (Ātmastuti) des Somaberauschten Gottes Agni // *Asiatica*. Leipzig, 1964. P. 259—278 — интерпретация ведийского *vandhuré-sihā* 'стоящий в кузове колесницы', связывающая его с **vandhu* 'плетень из прутьев', подтверждается археологическими данными о повозках с кузовом, сплетенным из прутьев: такие повозки выкопаны в Лчашене (на обмелевшем дне озера Севан) в погребениях второй половины II тыс. до н. э. и обнаружены в наскальных изображениях того же времени (Археологические памятники Армении. 4. Наскальные изображения. Вып. 1. Ереван, 1970. Рис. 223. С. 22—24). По предположению Хертеля, в др.-инд. *vimāna* '(мифологический) дом на колесах' сохранился след времени, когда «арийские князья кочевников при своем появлении в Индии имели такие жилые повозки, которые были всем снаряжены (*drāmkrta*)... Это могло быть прообразом для повозок богов, которые одновременно были и жилыми повозками. Тогда мифология сохраняла такую черту быта, для которой прообраз существовал в человеческом

прошлом, позднее забытом» (*Hertel J. Die awest. Herrschaftsund Siegesfeier // Abhandlungen der Sachsichen Akademie der Wissenschaften. 1931. Bd. 41. № 6. S. 166*). Такие именно дома на колесах описаны в древнехеттско-аккадской двуязычной «Летописи Хаттусилса I» (аккадское GIGIR MA.AD.NA.NU 'спальная повозка') XVII в. до н. э. и отражены в моделях повозок с крытым верхом того же времени, найденных на Ближнем Востоке: *Littauer M. A., Crowell J. H. Terracotta Models as Evidence for Vehicles with Tilts in the Ancient Near East // Proceedings of the Prehistoric Society. 1974. Vol. 40. P. 20—37*. Подобные повозки обнаружены, с одной стороны, по позднейшим индийским свидетельствам (*Waldschmidt E. Geschichte des indischer Altertums // Geschichte Asiens. München, 1950. S. 103*), с другой стороны, у скифов. Поэтому представляется вероятным, что крытые повозки — дома на колесах на Древнем Ближнем Востоке связаны с месопотамской арнийской традицией.

²⁶ В этом плане могут представить интерес данные относительно образности слова: *Jakobson R., Besharov J., Wolfson H. A. An Old Russian Treatise on the Divine and Human Word // St. Vladimir's Seminar Quarterly. 4. New York, 1956. № 1—2. P. 45—50*.

²⁷ *Tubiana M.-J. Un rite de vie, le sacrifice d'une bête pleine chez les Zaghawa Kobé du Ouaddaï // Journal de psychologie. 1960. P. 291—310; Dumézil G. La religion romaine archaïque. Paris, 1966. P. 365*. К указанной Дюмезилем ведийской символике «восьминогости» коровы и теленка вместе взятых любопытные семантические и словообразовательные параллели представляют аналогично построенные индоевропейские и ведийские обозначения «четвероногих» (др.-инд. *cātuṣpad-*) и «двуногих» (др.-инд. *dvipad-*), ср. *yá iśé paśupatīḥ paśunām cātuṣpadām utá yó dvipadām* 'господин богатства, что правит богатством, четвероногим, а также и двуногим' (АВ II, 34,1). На той же символике (и на тех же словосложениях с числительными) строился и первоначальный индоевропейский прообраз загадки Эдипа, см.: *Porzig W. Das Rätsel der Sphinx // Indogermanische Dichtersprache / Hrsg. von R. Schmitt. Darmstadt, 1968. P. 172—176*. Любопытный хеттско-хурритский параллелью является миф о корове, забеременевшей от бога Солнца и родившей двуногого сына. Корова в ярости жалуется на то, что она, «четвероногая», родила двуногого сына и хочет его съесть, но его спасает отец — бог Солнца. См.: *Луна, упавшая с неба: Древняя литература Малой Азии / Пер. с древнемалоазиатских языков Вяч. Вс. Иванова. М., 1977. С. 164, 291*. См. дальнейшие параллели выше в статье о загадках-кеннингах.

²⁸ *Beck V. Colour and Heat in South Indian Ritual // Man. N. S. 1969. Vol. 4. № 4. P. 553—572*.

²⁹ *Стеблин-Каменский И. М. Флора иранской прародины: Этимологические заметки // Этимология 1972. М., 1974. С. 138—140*.

³⁰ *Gordon R. W. Soma // Divine Mushroom of Immortality. Verona, 1969; ср. также: Lévi-Strauss C. Les champignons dans la culture // L'homme. 1970. Vol. 10. P. 5—16*. В том же плане значительный интерес представляют факты, относящиеся к греческой культуре: *Ruck C. A. P. On the Sacred Names of Iamos and Ion: Ethnobotanical Referents in the Hero's Parentage // The Classical Journal. 1976. Vol. 76. № 3. P. 234—252*.

³¹ *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Мифологические представления о грибах в связи с гипотезой о первоначальном характере сомы // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 44*.

³² *Топоров В. Н. К реконструкции некоторых мифологических представлений (на материале буддийского изобразительного искусства) // Народы Азии и Африки. 1964. № 3; Он же. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181. Тарту, 1965; Топоров В. Н. О структуре некоторых арханческих текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Тр. по знаковым системам. 5. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971; Топоров В. Н. «L'albero universale». Saggio d'interpretazione semiotica // Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS. Torino, 1973.*

³³ *Dumézil G.* Notes sur le bestiaire cosmique de l'Edda et du Rg-Veda // *Mélanges de linguistique et de philologie*: Fernand Mosse in memoriam. Paris, 1959; *Ström A. V.* Indogermanisches in der *Völuspá* // *Numen*. 1967. Vol. 14. № 3. P. 186—187; *Иванов В. В.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от *aśva*-...

³⁴ Сообщение об исследовании протоиндийских текстов. *Proto-Indica* 1973. М., 1975; *Парпола А., Коскенниemi С., Парпола С., Аальто П.* Прогресс в дешифровке протодравидского письма долины Инда // *Тайны древних письмен. Проблемы дешифровки*. М., 1976. С. 522 и след. (там же дальнейшая библиография). Ср. также: *Parpola A., Parpola S.* On the Relationship of the Sumerian Toponym *Meluhha* and Sanskrit *mleccha* // *Studia Orientalia*. 1975. Vol. 46. P. 205—238.

³⁵ *Ruben W.* Über die Ursprünge des indischen Dramas // *Belleten*. Istanbul, 1940. № 14—15. S. 233; *Idem.* Über die Literatur der vorarischen Stämme Indiens. Berlin, 1952. S. 120—121.

³⁶ См.: *Эрман В. Г.* Теория драмы в древнеиндийской классической литературе // *Драматургия и театр Индии*. М., 1961. С. 11. Термин *naṭa* мог означать того, кто может и петь и произносить драматический текст, см.: *Renou L.* *Dramaturgie* // *Renou L., Filliozat J.* L'Inde classique: Manuel des études indiennes. Т. 2. Paris; Hanoi, 1953. P. 263; ср. *nāṭaka* как обозначение основного (для V—IX вв.) жанра санскритской пьесы: *Konow S.* *Das indische Drama*. Berlin; Leipzig, 1920.

³⁷ См.: *Эрман В. Г.* Теория драмы... С. 55—56.

³⁸ Перевод В. С. Воробьева-Десятовского, см.: *Шудрака*. Глиняная повозка. М., 1956. С. 26; ср. также разбор этого места пьесы в предисловии В. С. Воробьева-Десятовского, там же, с. 14.

³⁹ *Эрман В. Г.* Теория драмы. С. 43. См. об этом дискуссия: *Bhat G. K.* *Tragedy and Sanscrit Drama*. Bombay, 1974; *Santagelo L. P.* L'assenza della tragedia nel teatro indiano antico (A proposito di un libro recente) // *Paideia*. Anno 32. 1977. № 1—3. P. 50—57. Следует в связи с этим отметить, что, когда Калидаса использовал легенду об Урваши, в ведахносящую (в культовой преддраме) характер, близкий к трагическому, он в своей пьесе полностью освободил этот сюжет от каких бы то ни было примесей трагедии: *Gawroński A.* Notes sur les sources de quelques drames indiens // *Prace komisji orientalistycznej Polskiej Akademji Umiejętności*. Kraków, 1921. № 4. S. 21—25.

⁴⁰ См. об отличии этой мысли от эстетики Аристотеля: *Гринцер П. А.* Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике // *Вопр. литературы*. 1966. № 12. С. 135.

⁴¹ В последнее время В. Г. Эрман предлагает перевод *bhāva* 'состояние' в отличие от принимавшегося прежде В. Г. Эрманом, с. 33, примеч. 69, вслед за Ф. И. Щербатским (см.: *Щербатской Ф. И.* Теория поэзии в Индии // *Избр. статьи русских индологов-филологов*. М., 1962), заменить переводом 'чувство', который принят Ю. М. Алихановой в ее переводе «Дхваньялоки»; выражение «постоянный душевный комплекс» предложено в статье П. А. Гринцера (С. 135—136). Каждый из предлагаемых переводов передает одну из существенных сторон индийского слова.

⁴² *Гринцер П. А.* Теория эстетического восприятия («раса»)... С. 136.

⁴³ *Брехт Б.* О театре. М., 1960. На аналогию между учением о «расе» и теорией эффекта очуждения Б. Брехта, а также теорией остранения указал В. Н. Топоров.

⁴⁴ См. такую формулировку идей Бхараты в цитированной статье П. А. Гринцера (С. 135—136).

⁴⁵ См. об этом в статье: *Иванов В. В.* Раса // *Философская энциклопедия*. М., 1966. Т. 4; *Он же.* Очерки по истории семиотики в СССР... Психологическая концепция восприятия и создания фильма, близкая как к идеям Эйзенштейна, так и к теории «раса», содержится в статье: *Worth S.* The Development of a Semiotic of Film // *Semiotica*. 1969. Vol. 1. № 3 (ср. также любопытный анализ идей Уорга в заключительной части книги: *Lévi-Strauss C.* *Mythologiques*. 4. L'homme nu. Paris, 1971).

⁴⁶ См.: Гринцер П. А. Теория эстетического восприятия («раса»). С. 142.

⁴⁷ В указанной статье В. Г. Эрмана этот термин передается как «детерминанты» в отличие от принятого другими индологами (в том числе Ю. М. Алихановой в ее переводе «Дхваньялоки», П. А. Гринцером в цитированной выше статье о «раса» и другими) перевода Ф. И. Щербатского «возбудители».

⁴⁸ Термин «проявление» содержится в переводе «Натьяшастры» В. Г. Эрмана и «Дхваньялоки» Ю. М. Алихановой, тогда как другие индологи вслед за Ф. И. Щербатским переводят «симптом», что представляется целесообразным также и ввиду точного соответствия терминологии, принятой вслед за Пирсом в семиотических исследованиях по эстетике. Но следует оговорить, как и по отношению к термину «возбудители», что не удастся передать этимологическую связь термина с обозначением «чувства» или «состояния» — «бхава» (*bhāva*). «Натьяшастра» цитируется в переводе В. Г. Эрмана.

⁴⁹ Перевод «преходящее состояние» предложен В. Г. Эрманом, тогда как перевод «второстепенные чувства» принимается вслед за Щербатским другими индологами.

⁵⁰ Это обстоятельство подчеркивал Рену: *Renou L. Dramaturgie...* P. 105. Ср. к типологии этих индийских теорий: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР... С. 260 и след.

⁵¹ *Monod J. Le hasard et la nécessité.* Paris, 1970. P. 117. Имеется в виду инвариант, сохраняемый при всех преобразованиях в смысле алгебраической теории групп.

⁵² См. об этом подробнее: Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа. М., 1975.

⁵³ Относительно значения санскритского термина «рупа» (близкого к нем. *Gestalt*, англ. *pattern*, фр. *structure, forme*) ср.: Радхакришнан С. Индийская философия. М., 1956. Т. 1. С. 156, примеч.

⁵⁴ Ср.: Эрман В. Г. Теория драмы... С. 27. Представляется, однако, что объяснение, данное Дхананджаей и принятое В. Г. Эрманом («рупа» как зрелище), может быть вторичным. В позднейших трактатах по поэтике *rūpa* означает особый тип метафоры.

⁵⁵ Там же. С. 48 и след.

⁵⁶ Там же. С. 50. Абхинавагупта говорит о пяти сандхи как частях сюжета, которые соединяются друг с другом — *sandhyante*.

⁵⁷ Там же. С. 79.

⁵⁸ Там же. С. 65—66.

⁵⁹ Цитирую в переводе Б. А. Ларина: Ларин Б. А. Об изучении и переводах древнеиндийской поэтики. С. 208.

⁶⁰ Ср. в этой связи об аналогиях между древнеиндийской поэтикой и современной лингвистикой: Гринцер П. А. Новая жизнь древней поэтики // Вопр. литературы. 1976. № 6. С. 178—202; Он же. Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике // Тр. по знаковым системам. 9. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 422. Тарту, 1977. С. 3—26.

⁶¹ Цит. по изд.: Dandin's *Kāvyādarśa*. Madras, 1952. P. 5. По мнению некоторых ученых, этому трактату предшествовал трактат Бхамахи «Кавьяяланкара» (*Bhāmaha. Kāvyaśālikāra* / Ed. by Betuknāth Śarma, Baldeva Upādhyāya. Benares, 1928), где также много говорится о значении грамматики (см. о датировке этого трактата IV—V вв.: *Warder A. K. The Date of Bhāmaha* // *Journal of Oriental Research*. Madras, 1956—1957. Vol. 26. P. 93—106). На основании анализа датированных текстов, в которых можно усмотреть следы знакомства с поэтическими правилами, делается вывод о том, что руководства по поэтике существовали задолго до VII в. н. э., но ни одно из них до сих пор не найдено. Ср. к проблемам датировки применительно к теории «дхвани»: *Paranavitana S. The Dhvanikārikās in the Fifteenth Century Ceylon* // *Journal of the American Oriental Society*. 1974. Vol. 94. № 1. P. 131—133; *Dhadpale M. G. Some Aspects of (Buddhist) Literary Criticism as Gleaned from Pali Sources*. Bombay, 1975. P. IX.

⁶² Ларин Б. А. Об изучении и переводах древнеиндийской поэтики... С. 204.

⁶³ Там же. С. 200.

⁶⁴ Можно заметить, что некоторые из разбираемых в этих поэтиках образов ближе к образности древневосточной и современной европейской поэзии, чем к классической, например, использование образа беременности и крика в связи с тучами у гор, разбираемое в трактате Дандина: Dandin's Kāvya-darśa... P. 52, достаточно близко к образности сборника Б. Пастернака «Поверх барьеров», ср. в особенности стихотворение «Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти...», где те же образы применены к Уральскому хребту; вместе с тем сходные образы можно найти в древнеближневосточных литературах — шумерской, хурритской, хеттской.

⁶⁵ Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер. с санскр., введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М., 1974 (Памятники письменности Востока; 39). С. 75—76.

⁶⁶ Brough J. Theories of General Linguistics in the Sanscrit Grammarians // Transactions of the Philological Society. London, 1951. P. 21—26; Топоров В. Н. О некоторых аналогиях к проблемам и методам современного теоретического языкознания в трудах древнеиндийских грамматиков // Краткие сообщения Ин-та народов Азии АН СССР. 57. М., 1961. С. 128; ср. также статью: Иванов В. В. Теория фонологических различительных признаков // Новое в лингвистике. Вып. 2. М., 1962. С. 140—141.

⁶⁷ Brough J. Some Indian Theories of Meaning // Transactions of the Philological Society. London, 1953. С. 173. Относительно индийской концепции «дхвани» см.: Алиханова Ю. М. Некоторые вопросы учения о дхвани в древнеиндийской поэтике // Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964; Она же. Дхваньялока Анандавардханы и его учение о поэзии // Анандавардхана. Дхваньялока...; Renou L. Le dhvani dans le poétique sanskrite // Adyar Library Bulletin. Vol. 18. P. 1—20; Щербатской Ф. И. Теория поэзии в Индии...; Ларин Б. А. Учение о символе в индийской поэтике // Поэтика. 2. Л., 1927; Edgerton F. Indirect Suggestion in Poetry: a Hindu Theory of Literary Aesthetics // Proceedings of the American Philosophical Society. 1936. Vol. 76. № 5; Filliozat J. Une théorie indienne du langage poétique. Les modes d'expression du sens selon Mammata // Poétique. 1972. 11. P. 315—320; Krishnamoorthy K. Essays in Sanskrit Criticism. Dharwar, 1964; De S. K. History of Sanskrit Poetics. 2 ed. Calcutta, 1960. P. 139—175; Idem. Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics. Berkeley; Los Angeles, 1963; Idem. Some Problems of Sanskrit Poetics. Calcutta, 1959; Kane P. V. History of Sanskrit Poetics. 3 ed. Delhi, 1961. P. 387—391. Ср.: Gnoli R. The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. 2 ed. Varanasi, 1968; Krishna Chaitanya. Sanskrit Poetics // A Critical and Comparative Study. London, 1966; Гринцер П. А. Определение поэзии в санскритской поэтике // Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964. С. 35—61. К индийской семантической теории и ее истории ср. также: Biardeau M. Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique. Paris, 1964; Kunjuni K. Raja. Indian Theories of Meaning. Madras, 1963; Thakur A. Influence of Buddhist Logic on Alaṅkāraśāstra // Journal of the Oriental Institute of Baroda. 1958. Vol. 7. № 4. P. 257—261. Развитая Анандавардханой теория переносных значений находит любопытные аналоги в современной математической логике.

⁶⁸ Jakobson R. Glosses on the Medieval Insight into the Science of Language // Mélanges E. Benveniste. Paris, 1975.

⁶⁹ Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР... С. 270—271 (см. также в первом томе настоящего издания).

⁷⁰ Анандавардхана. Дхваньялока... С. 68. Для сопоставления с пониманием «поэзии грамматикки» в современной поэтике (иногда называемой «лингвистической»), что применимо и к индийским сочинениям) особый интерес может представить анализ использования грамматических категорий в поэтическом сочинении: Там же. С. 134—135 и след.

⁷¹ Ср.: Pandey K. Ch. Abhinavagupta: A Historical and Philosophical Study. 2 ed. Varanasi, 1963.

⁷² *Иванов В. В.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978 (см. «Чет и чет...» в первом томе настоящего издания).

⁷³ Некоторые другие современные аналоги индийскому учению о «дхвани» см. также в статье: *Иванов В. В.* Лингвистические вопросы стихотворного перевода // Машинный перевод. Тр. Ин-та точной механики и вычислительной техники АН СССР. М., 1961. Вып. 2. (См. также в настоящем томе.) Относительно взаимосвязи между учением о «дхвани» и учением о «раса» у Абхинавагупты см. указанные выше статьи П. А. Гринцера.

⁷⁴ *Топоров В. Н.* О некоторых аналогиях...; ср.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Санскрит. М., 1960; *Иванов В. В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 40—41.

⁷⁵ См. раздел «The Art of Dancing as Represented in the Sculpture and Painting of the Deccan» // *History of the Deccan. Fine Arts / By C. Yazdeni.* London; Bombay, 1952. Vol. 1. P. VIII, 63—68.

⁷⁶ См. соответствующий иконографический материал: *Gangoly O. C.* Southern Indian Bronzes. Calcutta. [Б. г.]

⁷⁷ Ср., напротив, динамические характеристики каждого из элементов европейского классического танца: *Ваганова А.* Основы классического танца. Л., 1934.

⁷⁸ Ср. в этой связи глубокие мысли в кн.: *Hocart A. M.* Kings and Councillors. 2 ed. Chicago, 1970. P. 276.

⁷⁹ См. главу «Zeichensprache und Proportion im Kanon indischer Kunst» // *Zimmer H.* Kunstform und Yoga im indischen Kultbild. Berlin, 1926. S. 149—166, ср. S. 104—105 и след.

⁸⁰ Ср. в связи с «Читралакшаной» наблюдения в ст.: *Герасимова К. М.* Композиционные построения в ламаистской иконографии // Тр. Бурятского Ин-та общественных наук: Материалы по истории и философии Центральной Азии. Вып. 1. Улан-Удэ, 1968.

⁸¹ Ср. в этой связи об индийской музыке: *Волкова О. Ф.* Описание тонов индийской музыки // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181. Тарту, 1965. Ср. также: *Saxena S. K.* Essentials of Hindustani Music // *Diogenes.* 1964. № 45. P. 1—23; *Husmann H.* Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur. Berlin, 1961; Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.

⁸² Следует заметить, что задача реконструкции недошедших звеньев в традиции ставится не только по отношению к индийским эстетическим и другим научным сочинениям, но и по отношению к художественным текстам, в том числе и таким, отрывки из которых дошли в составе эстетических трактатов. В качестве характерного примера можно привести используемый в «Дхваньялоке» поэтический образ колес, разбитых Вишну, держащим свой боевой диск — Солнце (*Анандавардхана.* Дхваньялока... С. 101, ср. 240). Для полного понимания этого позднего поэтического текста следует принять во внимание всю соответствующую древнеиндийскую и, шире, индоиранскую (а в конечном счете общеиндоевропейскую) традицию символики солнечного колеса. В таком случае понятной станет и символика иранского (осетинского) нартовского мифа о колесе (*Dumézil G.* Légendes sur les nartes. Paris, 1930. P. 190—199), до последнего времени удивлявшая тех ученых, которые ошибочно полагали, будто «смертоносность колеса уникальна» (*Клейн Л. С.* Легенда Геродота об азиатском происхождении скифов // Вестник древней истории. 1975. № 4. С. 23; ср.: *Албаров Б. А.* Легендарное колесо нартских сказаний // Изв. Северо-Осетинского научно-иссл. ин-та. Орджоникидзе, 1968. Т. 27. С. 142—180). Как это обнаруживается и в других случаях, отгадку могло бы дать привлечение часто игнорируемых выводов сравнительной фольклористики и мифологии. Еще А. Н. Афанасьев в связи с реконструкцией древнего образа Солнца как колеса (*Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. С. 209) приводил словацкую сказку о борьбе между зимним похитителем Солнца и весенним его освободителем: «Весенний герой сказал: „обернемся лучше колесами и покатымся с горы: чье колесо будет разбито, тот и побежден!“ Оборотились оба колесами и покатылись с горы; колесо избавителя налетело на

своего противника и раздробило его». Без сомнения, эта параллель объясняет строку Анандавардханы, казавшуюся загадочной: «Склонитесь перед тем, кто колеса разбил и диск держит»; разбитые колеса — символ тех, кто побежден владельцем боевого диска, т. е. солнечного колеса. Этот пример наглядно показывает важность сравнительно-исторических сопоставлений для интерпретации текстов. В осетинском нартовском эпосе Колесо Барсага отрезает ноги герою Созырыко. В ведийском варианте индоиранского мифа солнечный бог Сурья потерял во время состязания колесо со своей колесницы, похищенное громовержцем Индрой, который убивает этим колесом демона. Потерянное колесо подбирает с помощью Индры конь Эташа, который укрепляет колесо на колеснице Сурьи, за что тот уступает ему место впереди своей колесницы. Отзвуки этих архаических образов сохраняются и в позднейших эстетических трактатах.

⁸³ Ср., кроме указанной выше литературы: *Pandey K. C. Comparative Aesthetics. Indian Aesthetics. Varanasi, 1959. Vol. 1; Coomaraswamy A. K. Christian and Oriental Philosophy of Art. New York, 1956; Hirianna M. Art Experience. Mysore, 1954; Chaudhury P. Studies in Comparative Aesthetics. Santiniketan, 1953; Sen Gupta S. C. Towards a Theory of Imagination. Oxford, 1959; Porcher M. C. Systématique de la comparaison dans la poétique sanskrite // Poétique. 1979. 38. P. 175—197; Алиханова Ю. М., Вертоградова В. В. Предисловие // Индийская лирика II—X вв. М., 1978; Алиханова Ю. М. Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»). М., 1977. (Письменные памятники Востока). 1971; Она же. «Хариванша-пурана» II. 93 и вопрос о сюжете ранней натаки // Санскрит и древнеиндийская культура. 1. М., 1979. С. 14—22; Эрман В. Г. О значении некоторых терминов в санскритской теории драмы // Санскрит и древнеиндийская культура. 2. М., 1979. С. 220—231; Топоров В. Н. О метаязыковом аспекте древнеиндийской поэтики // Там же. С. 169—178. (См. также ряд последующих работ Т. Я. Елизаренковой и В. Н. Топорова.)*

К отмеченной выше (примеч. 11) проблеме начала железного века в Индии см. теперь также: *Chakrabarti D. K. Distribution of Iron Ores and the Archaeological Evidence of Early Iron in India // Journal of Economic and Social History of the Orient. 1977. Vol. 20. P. 181—184.*

ПАМЯТНИКИ ТОХАРОЯЗЫЧНОЙ ПИСЬМЕННОСТИ И ТОХАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Честь открытия первого тохарского текста принадлежит великому русскому востоковеду акад. С. Ф. Ольденбургу, который опубликовал в 1892—1893 гг. фотографию тохарского В текста (перевод с санскрита), а также позднее другие санскритские тексты из собрания русского консула в Кашгаре Н. Ф. Петровского (Ольденбург 1892; 1893; 1894—1904).

На заседании Восточного отделения Русского археологического общества С. Ф. Ольденбург 28 ноября 1891 г. сделал заявление, в котором кратко изложил обстоятельства обнаружения Бауэром буддийской рукописи, найденной у развалин буддийского святилища возле Кучи (к заявлению приложена библиография вопроса за 1890—1891 гг.). Ольденбург приходил к выводу о подтверждении новыми находками «отрывочных сообщений разных путешественников о том, что в Куче находятся остатки буддийских древностей». Он предлагал обратиться к «представителю России в Кашгарии Н. Ф. Петровскому, хорошо известному своим просвещенным отношением ко всем вопросам науки», с просьбой получить «сведения об остатках древности в Куче или в иных местах Кашгарии», а также выяснить возможность отправления в Кучу экспедиции для археологических разысканий (Протоколы заседаний 1891, 1—11). В своем ответе на запрос Восточного отделения Н. Ф. Петровский в январе 1892 г. писал, что он давно собирает сведения о буддийских памятниках в Восточном Туркестане, и отметил, что большое число их находится близ Кучи. Н. Ф. Петровский послал для ознакомления «листок, написанный на неизвестном языке», купленный им года за два до того, — первую тохарскую рукопись, которую С. Ф. Ольденбург и опубликовал сразу после ее получения. Ссылаясь на книгу В. В. Григорьева о Восточном Туркестане, Н. Ф. Петровский обращал внимание на содержащиеся в ней сведения о том, что в древности тохары обитали к востоку от Хотана, и высказывал предположение, что вслед за местными жителями следует искать их следы в песках пустыни Такла-Макан (Петровский 1892, 296).

Печатаемая тохарскую В рукопись, полученную от Н. Ф. Петровского, С. Ф. Ольденбург пояснял, что она «заключает в себе новый, доселе не встречавшийся алфавит» (Ольденбург 1892, 81). На призыв Н. Ф. Петровского заняться новым алфавитом почти сразу же откликнулся английский палеограф Р. Хёрнле, в 1893 г. опубликовавший частично верную транслитерацию рукописи Петровского и установивший тождество ее письма и языка (который он долгое время считал ин-

доевропейским) письму и языку обнаруженной к тому времени рукописи Вебера¹ (Hoernle 1893). Одновременно рукописью Петровского занимался Э. Лейман, который, изучая первый ее лист, получил от Ф. Ольденбурга копию второго, к тому времени обнаруженного. Э. Лейман сделал для того времени весьма далеко продвинутый анализ обоих текстов, выявив их метрическую структуру и — на основании содержащихся в них санскритских слов — вероятный общий смысл. По его мнению, автор или переводчик был приверженцем «северного буддизма». Как и Р. Хёрнле, Э. Лейман, однако, не понял фонетического значения характеризующих только тохарские тексты «чужих знаков»². После опубликования детального комбинаторного анализа двух листов из собрания Н. Ф. Петровского — Э. Лейманом (Leumann 1900) и медицинских рукописей — Р. Хёрнле (Hoernle 1902a; 1902b) стало очевидно, что один лишь анализ санскритских заимствований не может дать ключа к дешифровке, хотя и позволяет приблизиться к пониманию общего смысла. Необходимо было уяснить характер «чужих знаков», отличающих тохарское письмо от центральноазиатского брахми, которым написаны тексты на других языках региона. Вместе с тем нужно было найти методы не просто выяснения приблизительной тематической характеристики текста, а определения конкретного значения слов. Обе эти задачи были блестяще решены к 1908 г. двумя выдающимися немецкими индологами — Э. Зигом (1866—1951) и В. Зиглингом (1880—1946). В качестве объекта для окончательной дешифровки они избрали относительно простые тексты с большим количеством повторов, суммирующихся соответствующими числительными (что давало возможность также удостовериться значения этих последних). Э. Зиг и В. Зиглинг хорошо знали содержание обычного буддийского текста, и, выбрав один из них, они сумели путем тщательного его анализа определить значения отдельных слов и форм. При этом исследователи установили индоевропейский характер обоих тохарских языков, что помогло им в дальнейшем и при определении значений отдельных элементов текста. В публикации 1908 г. при всей ее краткости на примере одного выбранного тохарского А текста (воспроизведенного фотографически и в транслитерации, введенной обоими дешифровщиками) они показали методы и результаты дешифровки.

Э. Зиг и В. Зиглинг издали в своей транскрипции все берлинские тексты на тохарском А (Sieg, Siegling 1921) и почти все тексты на тохарском В (Sieg, Siegling 1949—1953)³. Кроме того, ими совместно (Sieg, Siegling 1925; 1933), и главным образом Э. Зигом (Sieg 1916; 1918; 1920; 1952; Müller, Sieg 1916), проведена огромная работа по переводу части текстов на тохарском А, их сличению с санскритскими оригиналами и переводами на другие языки. Итогом явилась образцовая грамматика тохарского А, написанная ими совместно с компаративистом В. Шульце (Sieg, Siegling, Schulze 1931), которому принадлежит ряд специальных этюдов по тохарским языкам (Schulze 1934). Аналогичную работу Э. Зиг и В. Зиглинг начали, но не успели завершить и по отношению к тем текстам на тохарском В, которые Э. Зиг снабдил словарем (Sieg, Siegling 1949). Тохарская филология в большой степени создана полувековым трудом этих двух замечательных ученых.

Одновременно с началом исследований текстов берлинского собрания очень интенсивно, хотя и с недостаточной филологической тщательностью, работал над парижской коллекцией С. Леви, опубликовавший серию статей, а затем и

книгу (Lévi 1911—1913; 1916; 1925; 1932; 1933). Его работу в отношении медицинских текстов продолжили Э. Филлиоза (Filliozat 1948) и В. Куврер (Couvreur 1948—1970). На первых порах энергично разрабатывались и находки, хранившиеся в России. Н. Д. Мионов напечатал фрагмент двуязычного текста «Дхармапады» на санскрите и тохарском В, найденный экспедицией М. М. Березовского (Мионов 1909), и откликается на продолжение своей публикации в работе С. Леви (Lévi 1911б; Мионов 1912).

Особо следует отметить несомненный талант, сказавшийся уже в первых публикациях Н. Д. Мионова, на которые обратили внимание Э. Зиг, вступивший с ним в переписку, и С. Леви, использовавший его результаты (ср.: Мионов 1909; 1912). Позднее Н. Д. Мионов стал одним из лучших знатоков тохарских языков и сделал такие открытия, которые намного опередили науку его времени⁴.

В качестве отклика на статьи Ф.-В.-К. Мюллера, а также Э. Зига и В. Зиглинга, приват-доцент Петербургского университета А. А. Сталь-Гольштейн напечатал в бюллетене Императорской Академии наук работы (Staël-Holstein 1908; 1909; 1914), в которых, как позднее показал чл.-кор. АН СССР А. А. Фрейман, он предвосхитил позднейшую постановку вопроса о различных толкованиях колофона древнетюркской рукописи, переведенной с тохарского (Фрейман 1952). Эта работа А. А. Сталь-Гольштейна непосредственно затрагивала проблему подлинного наименования тохарских языков, которой позднее была посвящена огромная литература. Еще перед первой мировой войной П. А. Бронников посвятил ее анализу (весьма тонкому и оригинальному) книгу, ныне полностью забытую и не фигурирующую даже в специальных тохароведческих библиографиях. В ней известные автору сведения китайских и античных авторов о тохарах сопоставлены с изученной им (в том числе и во время собственных путешествий) географией Средней и Центральной Азии (Бронников 1913). Несмотря на фантастичность некоторых построений (опровергнутых в работах: Умняков 1940, 1946) и известный налет дилетантства, в книге, несомненно, есть интересные выводы, сходные со сделанными много лет спустя.

Известный киевский санскритолог Ф. И. Кнауэр одним из первых проанализировал роль тохарского языка для определения индоевропейской прародины (Кнауэр 1913, 87). Позднее к проблеме отношений между тохарским, восточноиранским и некоторыми неиндоевропейскими языками (в частности, тюркскими и монгольскими) обратились крупнейшие наши востоковеды — академики В. В. Бартольд (Бартольд 1927) и Б. Я. Владимирцов (Владимирцов 1925, 1929), которые оба высказывались против употребления термина «тохарский» по отношению к иранским языкам⁵. Дискуссия, в которой участие принял ряд советских ученых (Умняков 1940; 1946; Фрейман 1952), пошла по новому пути благодаря обнаружению в собрании Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР В. С. Воробьевым-Десятовским фрагмента санскритско-тохарского В словаря (Воробьев-Десятовский 1958). Это открытие, вызвавшее оживленное обсуждение (Иванов 1959б; Winter 1965а; Bailey 1970; 1972; Pulleyblank 1966), показало, что новые материалы могут положить конец затянувшимся спорам. Ранняя смерть оборвала напряженные занятия В. С. Воробьева-Десятовского тохарским языком. Он не только внимательно комментировал публиковавшиеся им тохарские В тексты, но и приступил к сравнительному исследованию тохарских язы-

ков. В частности, В. С. Воробьев-Десятовский изучал (как автору этих строк известно из личных бесед с покойным) работы Х. Педерсена, в том числе то исследование датского компаративиста о развитии индоевропейских смычных, которому суждено было сыграть решающую роль в пересмотре традиционных точек зрения по данному вопросу.

Исследования Х. Педерсена по тохарскому языку (Pedersen 1941; 1944) представляли собой скорее собрание этюдов, нежели законченную сравнительно-историческую грамматику. Опыт последней дали бельгийские ученые — блестящий филолог-тохаровед и компаративист В. Куврер (Couvreur 1947d) и патриарх сравнительных занятий тохарским языком А. ван Виндекенс, опубликовавший в новом переработанном издании свою вышедшую еще до второй мировой войны тохарскую морфологию (Windekens 1979a) и этимологический словарь (Windekens 1976a), ежегодно им пополнявшийся во множестве статей (Windekens 1976—1984). Лучшая сопоставительная (лишь отчасти сравнительно-историческая) грамматика обоих тохарских языков написана В. Краузе (до того давшим исчерпывающее описание тохарского В глагола: Krause 1952) и Ф. Томасом. Вторая ее часть представляет собой составленную Ф. Томасом хрестоматию тохарских текстов (Krause, Thomas, 1960—1964). Хрестоматия тохарских А текстов в сочетании с параллельными им санскритскими и тибетскими явилась второй частью словаря-тезауруса тохарских А рукописей (с латинскими толкованиями слов в сопровождении обратного словаря и многих ценных указателей), который составил чешский востоковед П. Поуха (Poucha 1955; 1956). В 30—70-х гг. он напечатал также ряд статей по тохарской лексике, особенно по иноязычным заимствованиям в тохарском языке и грамматике. Ф. Томас, начавший с исследований тохарской грамматики (Thomas 1952; 1954), позднее стал наиболее активным исследователем текстов на тохарском В, опубликовал значительное число филологических и лингвистических комментариев к ним (Thomas 1953; 1963—1979). В настоящее время ученый приступил к новому комментированному изданию всех тохарских В текстов берлинского собрания, первый том этого монументального издания вышел в свет в 1983 г. (Thomas, 1983). Отдельные публикации текстов (Gabain, Winter 1958) и многочисленные лингвистические их исследования (Winter 1955—1980) принадлежат В. Винтеру. Но, несмотря на обилие грамматических и этимологических исследований (Топоров 1963; Тохарские языки 1959, 203—218; Schwentner 1959; Zimmer 1976a), работа по филологическому изучению тохарских текстов все же пока продвигается медленно. После смерти Э. Зига издано мало переводов текстов на тохарском А, а многие тексты на тохарском В еще вообще не опубликованы (а частично и утрачены) или изданы неудовлетворительно. Не для всех текстов (особенно на тохарском В из английских собраний) известно точное место их находки.

Тексты на тохарском А найдены в Шорчуке около Карашара, а также в трех местах близ Турфана — Безеклык-Муртуке, Сенгиме и Кочо. Все тексты на тохарском А являются переводами (в основном с санскрита) или переработками буддийских сочинений: есть также небольшое число учебных письменных упражнений.

Почти все тохарские тексты написаны особым типом центральноазиатского наклонного письма брахми. Письмо это основано на тех вариантах брахми, кото-

рые были в употреблении в Центральной Азии в VII в. н. э., поэтому по палеографическим данным основная масса тохарских текстов и датируется приблизительно этим столетием (Thomas 1954)⁶. Не исключено, что некоторые из них могут быть копиями более ранних рукописей, однако в этом случае при переписывании форма знаков не остается неизменной, а приспосабливается к более поздней.

В рукописях на обоих тохарских языках использовали обычные слоговые знаки древнеиндийского письма. При этом часть знаков встречается только в заимствованных из санскрита и пракритов словах: *r, kha, ga, gha, cha, ja, jha, ta, tha, ḍa, ḍha, ṇa, tha, da, dha, pha, ba, bha, va*. Остальные древнеиндийские знаки используются и в собственно тохарских словах, и при передаче заимствований: *ā, ā, ī, ī, ū, ū, e, ai, o, au, ka, ṅa, ca, ṅa, ta, na, pa, ma, ya, ra, la, wa, śa, sa, sa, ha*⁷. Кроме этих обычных знаков среднеазиатского брахми, в тохарском письме используются особые знаки для гласного переднего ряда 'ā'⁸; вписанного в слоговой знак для *k* гласного с целью передачи лабиовелярного (*ku*), специальный знак для фонемы *ts* (из древней лигатуры для *t + s*), а также целый класс особых «чужих знаков» для передачи *kā* (в отличие от *ka*), *tā, pā, śā, sā, śa, tsā, nā, mā, lā, rā*. В интерпретации этих написаний у ученых нет единства, хотя все признают, что эти знаки введены для передачи собственно тохарских фонем. Э. Зиг и В. Зиглинг (Sieg, Siegling 1908), а вслед за ними Х. Педерсен (Pedersen 1941) считали, что эти знаки предполагают всякий раз произнесение *ā* после согласного (т. е. *kā = kā*). Дж. Рейтер и Н. Д. Миронов тщательным анализом тохарских текстов обосновали другую точку зрения, согласно которой данные знаки передают палатализованные *kā = [k'ə]*, *tā = [t'ə]*. В пользу этой точки зрения говорит ряд обстоятельств, в частности, то, что не существует такого особого знака для слога с начальным *y* (всегда палатализованным). Таким образом, можно думать, что «чужие знаки» всегда обозначали палатализованные *[k']*, *[t']*, *[p']*, *[ś']*, *[s']*, *[s']*, *[ts']*, *[n']*, *[m']*, *[l']*, *[r']* либо в сочетании с последующим гласным переднего ряда *ā*, либо без этого гласного (например, в позиции конца слова). Несколько текстов на тохарском В написано без «чужих знаков».

Как и в других системах индийского происхождения, в тохарском письме широко используются лигатуры. В тохарских языках было значительное число сочетаний согласных, а также использовались удвоенные согласные, для передачи которых применялись соответствующие лигатуры (*kk, tt, cc*). Интересной, но до сих пор не вполне четко описанной и изученной областью тохарского письма являются разделительные знаки и знаки препинания. Обычно части текста (слова в двуязычном тексте, фразы и строки — в одноязычном) отделяются друг от друга двумя ромбообразными точками: ∷; в поэтических и драматических произведениях в конце строфы и сцены используются также знаки паузы (две вертикальные линии ||) и сильной паузы⁹ — две вертикальные линии, за которыми следуют пробел и еще две такие же линии: |||. Закономерности употребления этих последних знаков, сходства и отличия по сравнению с индийским образцом пока еще детально ни исследованы.

Письменные памятники тохарских языков сохранились в нескольких стандартных формах. Наиболее распространена форма потхи, встречаются и отдельные книги уйгурского (т. е. обычного европейского) типа. Некоторые тексты

специфического характера, в частности монастырские документы, написаны кистью на свитках, иногда на оборотах китайских документов кистью. Большинство текстов потхи написано на желтоватой бумаге. Размеры их варьируют (точные размеры и число строк указываются ниже при характеристике отдельных памятников). В большинстве случаев текст нанесен и на лицевую, и на оборотную части листа.

Письменные памятники на тохарских языках относятся к следующим основным жанрам: переводы с санскрита составных частей буддийского канона (сутры-проповеди, виная и пратитья-самутпада — сочинения по дисциплине, абхидхарма — философские терминологические трактаты и комментарии к ним), части жизнеописания Будды, тексты о пратитья-самутпада, сборники джатак, частично переведенных в качестве натак, натаки, буддхастотры (стихотворные восхваления Будды) и другие метрические буддийские сочинения, поэмы и стихотворения на буддийские сюжеты в стиле махакавья (с чередованием метров), сочинения о *karmavibhanga*-, медицинские и магические тексты. На тохарском В известны также исторические сочинения, письма, документы хозяйственной отчетности, монастырские записи, караванные пропуска. Основная масса текстов сохранилась в небольших фрагментах.

Одной из характерных особенностей тохарских рукописей («книг», тох. В *postak*), затрудняющей их точную жанровую квалификацию, является соединение¹⁰ в одной книге нескольких жанров неоднородных произведений: вводной буддхастотры, джатаки, философского комментария. Кроме того, именно в тохарской литературе традиционные индийские жанровые границы могут сдвигаться, джатаки приобретают форму натак, в натаки целиком включаются исполняемые в их составе сутры. Поскольку почти все тексты, кроме хозяйственных, либо написаны метрически (в одном или нескольких метрах, всегда указанных особо), либо включают метрические части, подвижной оказывается и грань, отделяющая поэтические сочинения от прозаических.

Опубликованное Э. Зигом и В. Зиглингом берлинское собрание текстов на тохарском А включает ряд основных сочинений. Во-первых, большую композицию, от которой сохранилось 25 почти целых листов размером 12,7 × 42 см и несколько больше сильно фрагментированных (А 1—54). Этот памятник найден в «городской пещере» в Шорчуке. Каждая сторона листа заполнена шестью строками, по 32 акшары в каждой. Лучше всего сохранилась первая часть (А 1—17), представляющая собой «Пуньявантаджатаку», известную в весьма отличающейся от тохарской редакции по «Махавасту» и «Бхадракальпаванаде» (Ольденбург 1893б, 240), а также позднейшим индийским версиям (Poussa 1956, 36—44). Ближе к тохарской версии редакция по китайскому переводу «Мулясарвастиваданикавинаябхайшаджьявасту» (Dschi 1943), который, возможно, восходит к тохарскому или к неизвестному источнику, общему с тохарским. В отличие от индийских версий джатаки, в которых каждый из пяти принцев, спорящих друг с другом, доказывает превосходство воплощаемой и отстаиваемой им добродетели своими поступками, герои тохарской версии приводят чисто словесные доводы: рассказывают назидательные истории, сопровождая их поэтическими изречениями¹¹. Вероятно, тохарский текст, как и большинство других композиций на тохарском А, мог быть предназначен для сценического исполнения; свидетельство тому видят в характере чередования ремарок в настоящем времени, между тем

как в тех частях повествования, которые не изображались на сцене, а читались, глаголы оставлены в прошедшем времени (Winter 1955, 29, 30). Такой драматический эффект достигается, в частности, при изложении истории мастера, изготовившего куклу-женщину, и художника (известный сюжет, использованный и в «Панчатантре»). Кроме высоких художественных достоинств тохарской версии этого рассказа стоит отметить и философскую значимость сравнения сделанной из веревок и тряпок куклы с человеческим «я». Цитируя соответствующее изречение из «Абхидхармакоши», тохарский переводчик развивает его далее в стихах «в размере антилопы» (*yām*), повторяя его и после прозаического разъяснения: «Но очень верно изречение славных людей, когда они говорят: “нет я” (*mā nas añ<c>ām*); представление о “я” (*āñ<c>ma-si ime*) создано людьми; в действительности “я” нет. В размере антилопы [исполняется]:

Из тряпок, колышков, шкурков, сложенных вместе, образ мне явился.

Подобно этому из мяса, жил, костей о “я” людей возникло представленье.

Когда разглядываю части тела порознь “я”, нет ничего в них, что мы “я” называть
могли бы»

(A 7b 4—6; Sieg 1944, с. 10, 11; здесь и далее
стихотворные переводы мои. — В. И.).

Рассказ о пяти принцах, состязающихся в прославлении пяти добродетелей, кончается, как и в «Махавасту», описанием их путешествия и совершенных в ходе его подвигов. По сравнению с индийскими прототипами эта часть джатаки по-тохарски изложена очень кратко. После того как принц Пуньяван становится царем, джатака заканчивается традиционным обращением Будды. Некоторые части джатаки явно отражают и добуддийские представления, пережитки астральных культов (A 17b 1—2):

Pñintuyo komckāt mañkāt yuknās epreram †:

Pñintuyo mañkāt śres grahāntu sarkāstrā

Добродетелями солнце в небе месяц побеждает,

Добродетелями месяц звезды застит и планеты.

Э. Зигом и В. Зиглингом опубликован также изобилующий заимствованиями из санскрита эзотерический трактат о числе махакаल्प (тох. А. *māhakaalp-ac*, мн. ч.), которые должны пройти до того, как «к нирване приходит пратьекабудда» (*prattika piñkat yās nervānam*; A b2). Далее следует рассказ (A 18—25) о горшечнике Брихадьюти, который через Ананду получил послание заболевшего Будды, а потом добился разрешения увидеть Будду. В награду за оказанную больному услугу горшечнику было обещано, что он станет архатом. Этот рассказ известен и в санскритской версии («Брахадьютикумбакаравадалы»; 5-й раздел «Махаджатакамалы»), удостоверяющей принадлежность к жанру авадала указанного рассказа, как и всего тохарского сочинения, его включающего. Санскритский текст существенно отличается от тохарского, причем последний, по словам Э. Зига, по силе эстетического воздействия достигает «почти драматического изображения» (Sieg 1944, 23). Возможно, что «почти» в цитате из великого тохароведа излишне. Особенно выразительна отсутствующая в санскритской версии сцена, в которой горшечник, получивший разрешение собственными ру-

ками вымыть Будду, смотрит на свои руки, от работы «грубые, жесткие, сухие, [все] в глине, холодные» (*tsres, paśres, āsres, tukricuncas, krośśes*) «и недостойные прикоснуться к те[лу Бу]дды» (*mā yātlyes Ptācā(kteka)pśnac*; A 23b 2; Sieg 1944, 27). Гончар «со слезами на глазах» (*ākarnunt asānya*) думает про себя, произнося (очевидно, на сцене) метрический монолог:

Все в блеске, славе, благородстве сияющее Будды тело.
Но холодны, жестки, сухи работавшие с глиной руки...

Однако, когда горшечник все же решается омыть тело Будды, его руки преображаются, и кожа их становится нежной.

Рассказ о горшечнике содержит ссылки на учение о кальпах, поэтому излагающий это учение раздел можно считать введением к нему. Следующие за обрывающимся рассказом фрагменты (A 26—53) в большинстве своем отрывочны. Лучше других сохранился лист (A 49), содержащий славословие царю Канишке. В следующем фрагменте вместе с Буддой дважды назван Маудгальяяна (A 50, Rs. 5, 6), в другом — «бог Брама» (*Bram ĩkatt*; 27 Rs. 5) и «город [богов] Сударшана» (*Sudarśam ri[y]*; Vs. 5). «Сто махакальпа» (*kānt mahākālpa < c*) упомянуты в начале фрагмента A 47 Vs. 2, в этом смысле повторяющем часть строки 18a, b. Соответственно в листе 47 Vs. 2—3 и далее до 47 Vs. 6 восстанавливается часть текста, посвященного кальпам (Sieg 1944, 22, примеч. 4), что подтверждает связность всей композиции. По палеографическим признакам может и не входить в это сочинение лучше сохранившийся лист A 54; к нему есть приписка другой рукой, в которой упоминается *postak* 'книги'. Описанное выше сочинение дошло до нас далеко не полностью, даже в лучшем всего сохранившейся начальной джатаке отсутствуют начальные строки. Всего в нем могло быть несколько сотен листов, по составу текст близок к «Махавасту». Начало «Пуньвантаджатаки» дважды переводилось — Э. Зигом (Sieg 1916; 1920; 1944) и американским тохароведом Э. Лейном, составившим к ней словарь (Lane 1947; 1948). Ценные дополнения сделали В. Куврер (Couvreur 1947; 1949) и А. Брумхед (Broomhead 1953). В перевод, изданный Э. Зигом, входит и рассказ о гончаре; остальные фрагменты не переведены.

К тому же жанру авадана, по-видимому, принадлежит и большое сочинение, рукопись которого тоже найдена в «городской пещере» Шорчука. Листы (A 55—88) перепутаны и плохо сохранились; вероятно, первоначальный их размер — 13 × 49 см, на каждой стороне листа по шесть строк, но несколько более длинных, чем обычно, — около 42 акшар (начало повреждено). Порядок большей части листов внутри отдельных частей композиции (и примыкающих к ней текстов, найденных в других местах) был восстановлен Э. Зигом, но определить, как именно эти части были связаны друг с другом, пока не представляется возможным. В композицию входят текст (A 58, 66, 67, 75, 77—80, а также 402, 403), по содержанию соответствующий палийской и санскритской *Saddantajataka*, а также китайскому и древнетюркскому ее переводам. Обнаруженное Э. Зигом и подтвержденное последующими исследованиями замечательное свойство тохарского текста заключается в его принадлежности к драматическому жанру (Sieg 1952, 7; Winter 1955a, 28). Формальной приметой таких текстов являются сценические ремарки. Так, в начале рукописи (A 403a 1—7) речь идет о слонихе Бхадра

(*Bhādrā oṅkālmā*), которая почитает Пратьекабудду и, прежде чем броситься в пропасть с горы, высказывает пожелание в другом рождении быть дочерью царя Махендрасены. Следующий раздел сочинения, записанный на обороте того же листа, начинается сценической ремаркой: «Этот, сейчас следующий разговор, однако, должен пониматься как происходящий во дворце царя Махендрасены» (*sas nu tapārk [plācā Mahendra]s[e]nes lānt lācci was < t > (am kārsna)-lyi* (A 403b 1; Sieg 1952, 8). Далее сменяются сцены во дворце и на охоте, во время которой раненый слон-боддхисатва охраняет ранившего его охотника, защищая его от гнева других слонов. Чтобы сохранить охотнику жизнь, слон отдает ему свои бивни; в ответ охотник произносит метрический монолог, восхищаясь добротой слона. За разговором Индры со слоном-боддхисаттвой, которому возвращаются чудесным образом бивни, следует беседа царицы Бхадры с вернувшимся из леса охотником. Текст обрывается сильно поврежденной сценой, в которой царица отправляется говорить с Буддой. Тохарская версия обнаруживает много совпадений с древнетюркской, возможно, переложенной с тохарского. Тохарский текст переведен Э. Зигом (Sieg 1952, 7—17).

К той же композиции принадлежит драматический тохарский текст (A 56, 64, 65, 71, 73, 74, 76, 81, 83, 84), основанный на сюжете «Мугапахаджатаки», но сильно отличающийся от ее палийской и китайской версий. Существенное сходство есть с тибетским рассказом, изданным в свое время Э. Шифнером в «Вестнике Императорской Академии наук» (Schiefner 1877). При наличии сведений о тибето-тохарских культурных и языковых связях (Перих 1964) возможность перевода с одного языка на другой не исключена, однако по хронологическим соображениям более вероятен тохарский источник тибетской версии. Каждая сцена (как и в предшествующем сочинении) представляет собой диалоги: беседу царя, желающего, чтобы его молчаливый сын заговорил со своими министрами на совете, где царевича приговаривают к смертной казни; мольбу матери приговоренного; похвалы женщин города закованному в цепи царевичу-Боддхисатве; разговоры царя с царевичем о царской власти и решении принца уйти из дома. Текст перевел Э. Зиг (Sieg 1952, 17—26).

Третий сюжет джатаки, использованный в описываемом тохарском А сочинении, был особенно популярен в центральноазиатской литературе на разных языках¹². Это «Вишвантараджатака», судя по единственному сохранившемуся листу А 70, близкая к санскритскому оригиналу (в «Арьяшурасджатакамала»), но переложенная в стиле диалогов (впрочем, сохранилась только речь жены, обращенная к мужу). Тохарский текст переведен Э. Зигом (Sieg 1952, 43, 44).

Четвертый сюжет в той же композиции (A 59, 85) — «Унмадаянтиджатака» — тоже предельно близок санскритскому подлиннику из того же берлинского собрания¹³. Сохранился только один лист (A 59), начало которого повреждено, другой (A 85) сильно фрагментирован. Перевод Э. Зига (Sieg 1952, 42—43).

Наконец, к жанру авадана относится в той же композиции сюжет, представленный во фрагментах А 57 и А 63 и восходящий к истории Рупьяваты («Рупьяватьявадана», «Дивьявадана»; XXXII). Лист А 68 содержит разговор царя Вишвамитры с брахманом. Тексты не переведены.

Третья большая композиция, также найденная в «городской пещере» в Шорчуке, состоит из фрагментированных листов А 89—143 размером примерно

12,5 × 49 см, на каждой стороне листа около 42 акшар в шести строках, число строк одинаково во всех трех композициях. В отличие от двух первых композиций в одном из фрагментов (A 127 Vs. 2) есть остатки заглавия главы или части целого сочинения: [Saundaranandaca]ritānātkam nandapravrājam ño (mā) ‘(глава) Нандаправрадждана из [Саундаранандажа]ританатаки’. В большей части сохранившихся листов речь идет о Нанде и его жене Сундари. Ашвагхоша использовал этот сюжет в «Саундаранандакавье», пятая глава которой называется «Нандаправрадждана», что, очевидно, объясняется цитированным тохарским названием главы. Глава 7 того же санскритского сочинения называется «Нандавилапа», что совпадает с названием метра *nandavilāpam*¹⁴. В листе A 118 излагается родословная Будды, а в листе A 120 содержится обычная концовка текста жанра аваданасамавадхана. Вместе с тем именно в этом фрагментированном листе встречается формула *sām tāpārk nande kārsnāl[ye] kus ne sām...* ‘это теперь надо понимать как [изображение] Нанды, который это...’ (120b 5). Такие формулы, как установил Э. Зиг, означают перемену декорации, переход к следующей сцене. Приведенная формула подтверждает, отчасти вопреки первоначальным сомнениям Э. Зига и В. Зиглинга (Sieg, Siegling 1921, 51), снятым в их корректурных добавлениях (Sieg, Siegling, 1921, 252), что текст в соответствии со своим жанровым обозначением (тох. A *nāt k-*) представляет собой пьесу. Другая формула того же типа была фиксирована самими Э. Зигом и В. Зиглингом: *sās nu tāpārk...* ‘теперь же это...’ (A 90b 6).

Другой интересной особенностью данной композиции является то, что в ней дважды указан один и тот же писец. Первый раз его имя следует в строке, следующей за цитированным обозначением заглавия сочинения и его части: *pekant Kasañki tsa[ryo]* ‘писец Касанаки ру[кой]’ (A 127 Vs. 3), во фрагменте A 142 Vs. 5 повторяется: *Kas[a]ñki tsa[ryo]* ‘Кас[а]наки [ру]кой’. В обоих случаях в следующей строке следует слово *pracresaśśāl* ‘с братьями’ (комит. мн. ч.), причем контексты в обоих случаях фрагментированы. Текст натаки не переведен.

В очень сильно поврежденном состоянии в том же месте в Шорчуке найдена другая копия того же сочинения (A 144—211). Размер листа (в одном случае — A 147 — полностью сохранившегося) — 12,5 × 49 см; как и в описанных выше рукописях, на каждой стороне шесть строк по 42 акшары. Судя по сохранившейся нумерации листов, их число превышало 500. Во фрагменте A 156a 4 есть заглавие раздела: [na](nda)vihārapālam com skāst sarg ‘«Нандавихарапаланам» — название шестой сарги’. Особый интерес представляет фрагмент A 171, в котором сохранилось слово *saundar[a-]* — вероятное заглавие текста или его части (Vs. 4), а в следующей строке — явный отрывок приводившейся выше сценической формулы: *...Śrāvastyam kārsnāl(y)i* ‘(Это) должно пониматься (теперь как происходящее в городе) Шравасты’¹⁵. Представляется, что этим подтверждается принадлежность рассматриваемого текста к драматическому жанру (Sieg, Siegling 1921, 252). Особенностью композиции является то, что в нее включена «Гарбхавакрантисутра», в которой излагается учение о развитии зародыша во чреве матери. Заглавие сутры (в твор. пад.) во фрагменте A 195 Rs. 1 приведено перед именем Нанды: [ga]rbāvakrañtisūtāryo Nande. Во фрагментах A 146, 148, 150—152, 166—168, 179, 195, 203—204 содержатся части тохарского перевода этой сутры, которую Будда, по-видимому (как и в тибетских и китайских версиях), излагает Нанде. Тохарский текст натаки не переведен.

Из того же места в Шорчуке происходят фрагменты А 217 и А 218, в которых (согласно нумерации, проставленной другой рукой, уже после написания рукописи) приведены строфы 7—19 одного из разделов (XXI) большого поэтического сочинения «Удапаланкара», представляющего собой комментарий к «Уданаварге» (Sieg, Siegling 1949, 6). Во фрагменте излагается один из эпизодов жизнеописания Будды, частично совпадающий с тибетской и китайской версиями «Буддхахариты» Ашвагхоши, но не являющийся переводом этого текста.

Там же найдены отдельные листы и фрагменты (А 219—238) рукописи, по характеру знаков несколько отличные от других рукописей. Размер листов — 13 × 59 см, на каждой стороне семь строк примерно по 55 акшар. Текст представляет собой посвященную Будде Майтрейе поэтическую композицию в ученном стиле *кавья*, разделенную на 23 «части» (тох. А *pāk*), которые занимали 130 листов. Во фрагменте А 226 в строках 3—4 приведено название части рукописи и всего текста: *Maitreyā(va)dānavyākaraṇam āgārikanarak[o]papatti ṇoma wikiwepiñci pāk* 'Двадцать вторая часть (книги) «Майтрейяваданавьякарана» по имени «Агарикапаракопапатти». Это же заглавие всей рукописи приведено в ее конце во фрагменте А 238 5 (текст листа испорчен; на его незаполненном обороте позднее были написаны неразборчивые заметки). Во фрагментах А 239—242 сохранились части другой копии этого же текста (А 239 совпадает с А 222). Каждый лист размером 9 × 40—42 см; на одной стороне по шесть строк в 42 акшара каждая. Переведены только отдельные фразы сочинения (Thomas 1977a, 260; 1983, 7). Сочинитель в поэтической форме выражает свое неудовлетворение собственной работой: (*pra*)*ski: sañce tākañi* 'у меня был страх (и) сомнение' (230a 3); *sarki sañcentu māḥ kātkarci rakentu māskāslā* 'потом из-за необходимости смешения слов возникли многие сомнения' (230a 3). О своей работе (согласно Ф. Томасу переводческой, но, возможно, и шире — поэтической) составитель текста говорит: *skāyā arth pāssi rakentu* 'я старался сохранить слова'¹⁶ (230a 4). Любителю поэтических образов может и сегодня прийти по вкусу призыв автора: *Kusānti tākisñi māntne mācār mkāltont se kusānti yas* 'Пусть мне будет прощение, как мать своему маленькому сыну прощает' (230b 4).

В той же пещере в Шорчуке найдены фрагменты (А 243—250) рукописи небольшого формата (размер листа — 5,5 × 22 см, на каждой стороне четыре строки по 32 акшара в каждой), представляющей собой буддхастотру. Сохранилось 14 поэтических строф, видимо, относящихся к двум разным главам. Там же, в Шорчуке, найдены фрагменты текста, который по-тохарски называется *Maitreyasamiti-nātaka*. Текст найден в трех экземплярах, от каждого сохранились только части (А 251—294; А 295—305; А 306—310). Первая копия (А 251—294) написана на листах размером 16,5 × 60 см, на каждой стороне листа восемь строк примерно по 52 акшара. Часть листов (А 288—294) написана более мелким почерком и более тонким пером. В начальном листе (А 251) на тохарском В языке содержится пометка о том, что это — первая страница рукописи. Вторая копия (А 295—305) написана на листах размером 18 × 58 см, число строк то же, число акшар — около 50. Третья копия написана примерно на таких же листах, как первая.

Наиболее замечательной особенностью текста, отличающей его от неточного древнетюркского перевода (Moerloose 1979, 247), является принадлежность то-

харского сочинения драматическому жанру. Это видно уже из самого термина *натика*, который много раз повторен по поводу самого текста: *Maitreyasamiti nā(tkam)* (A 253a 5—6; 259b 1); *vaibhasikyap Āryacandres raritwu maitreya — samiti nātkam* ‘Вайбхашиком Арьячандрой сложенная (переведенная?) пьеса «Майтрейясамити»’ (A 258b 3, ср. A 263a). Но сами эти повторения заглавия играют определенную структурную роль в пьесе. Они нередко сочетаются (на что до сих пор не обращалось должного внимания) с другими характерными приметами драматической композиции, выявленными Э. Зигом и В. Зиглингом (Sieg, Siegling 1921, 125). Речь идет о ремарках *praveśakk ār* (санскр. *praveśakah samāptah*) ‘представление окончено’ (A 288 b, 5) и более частых *lcar poñs^a* ‘уходят все’ (санскр. *nis krāntāh sarve*). Применяется и не раз цитировавшаяся формула с глаголом ‘должно пониматься’ (Müller, Sieg 1916, 398; Sieg 1952, 8). В данном сочинении классический пример этой формулы встречается в сочетании и с формулой ‘все уходят’, и с заглавием: *Nāktan kumseñc napemsañ ; || lcar pomś vaibhāsikyap Āryacandres raritwunt mai [treయాsa]... sāś nu tāpārk plāc jambudvipam ywārckā pānoreyo yetu sām ketumati riyam kārsnāl(y)[i]* ‘Боги приходят к людям. Все уходят. Вайбхашиком Арьячандрой переведенная «Майтрейяса(мити)»... (Этот сейчас следующий разговор) нужно понимать (как происходящий) посреди Джамбудвипы на украшенном сиянием острове Кетумати’ (Thomas 1952, 17). В приведенном отрывке за заключительными словами сцены следует ремарка «все уходят», означающая ее окончание, затем повторение заглавия и ремарка, вводящая следующую сцену. Аналогичным образом ремарка «все уходят» сочетается с фрагментированным заглавием в A 302 Rs. 6 и A 297a 8. Сочетания данной ремарки с формулой, вводящей новую сцену, представлено в A 288b 5: *(Lcār poñs praveśakk ar || || sas nu tāpārk plāc daksīna (pathās)... (kā)rsnālyi* ‘(У)ходят все. Представление окончено. Этот теперь следующий разговор следует (пони)мать как происходящий... в (стране) Дакшинапатха’ (A 288b5; Sieg, Siegling 1921, 151). Наконец, сочетание тех же трех составных частей — заключительной формулы ‘все уходят’, заглавия и начальной формулы сцены — встречаются во фрагменте A 25b 1—2: *Lcār p(o) ñś || maitreyasamit(i) [nat]k(am)... [kā] lymeyam kārsnālyi* ‘Все уходят. В пьесе «Майтрейясамити» ... (этот теперь следующий разговор) следует понимать (как происходящий) в области...’ Таким образом, сценическая композиция обнаруживается во всем сочинении.

Из древнетюркской версии текста, переведенной с тохарского, известно, что составитель его Арьячандра, принадлежавший к секте вайбхашика, был уроженцем Карашара (Агнидеши) и удостоился степеней бодхисаттвы и архата (Фрейман 1952, 128; Moerloose 1979, 247). Его философская ориентация заявляет о себе уже во вступительном метрическом гимне, где упомянута абхидхарма (A 251 Rs. 3; A 252 Rs. 3). На основании сравнения четырех тохарских версий с древнетюркским переводом Э. Зиг и В. Зиглинг (Sieg, Siegling 1921, 254—256), а за ними и многие современные исследователи, главным образом тюркологи, восстановили содержание 27 актов пьесы, для которой Э. Зиг и В. Зиглинг предполагали существование санскритского драматического оригинала, пока не найденного.

В Шорчуке найдены и фрагменты четвертой тохарской копии «Майтрейясамити» (A 212—216), где в прологе и натаке излагается история старого брахмана Бадхари (тождественная сюжету «Суттанипаты»; V, I), пославшего сына вместо

себя к Будде Майтрейе и перечислившего сыну 32 признака Будды, подробно и в необычном порядке изложенные во фрагментах А 212 и А 213. Вслед за Э. Зигом и В. Зиглингом (Sieg, Siegling 1921, 254) на основании древнетюркского перевода в настоящее время текст связывают с основным экземпляром «Майтрейясамити» (Moerloose 1979), где брахман Бадхари упомянут в А 288b 6. Размеры листа — 15,5 × 60 см, на каждой стороне семь строк, примерно по 45 акшар каждая.

Согласно сведениям, сообщаемым китайскими летописями, в Карашаре 5-го числа 5-го месяца Майтрейя нисходил на землю, чтобы родиться вновь; поклонение Майтрейе отмечалось и в Турфане. Можно думать, что исполнение «Майтрейясамитинатаки» было существенной частью соответствующего буддийского праздника (Lévi 1933, 17). Китайские источники сообщают и о покровительстве Майтрейи по отношению к городам Восточного Туркестана. Для хронологии восточнотуркестанских текстов данного круга существенно, что уже Кумараджи-ва был занят переводом «Майтрейявьякараны» на китайский язык (ср. заглавие текста А 219—238; «Майтрейяваданавьякарана»). Сочинение это имеет исключительное значение для тохарской и древнетюркской культуры, но до сих пор переведены только отдельные его части (Müller, Sieg 1916).

К литературе Майтрейи принадлежит также сочинение, найденное в Шорчуке. В нем лишь в двух фрагментах (А 311, А 311 А), обнаруживающих сходство с А 303, где назван текст *Maitreyasamit, postäk*, в А 311 a2 упоминается *satsutra postak* 'Книга Шатсутра'. Предполагают, что сочинение представляло собой поэтическое введение или заключение к этой книге, до нас не дошедшей. Текст не переведен. В «городской пещере» в Шорчуке найден также уникальный текст А 312—331, к которому до сих пор не обнаружено параллелей в других буддийских традициях. Велеречиво (жанр *буддхасчарьяни*; Roucha 1956, 9, XIV), в стиле, напоминающем махаянистские описания, прославляется чудо Будды при восходе солнца. К описанию чуда (А 312, 315/316, 314) примыкают поэтический гимн (А 320) и разговор Будды с Анандой (А 313). Перечисленные тексты, ввиду отсутствия параллелей исключительно трудные для понимания и в то же время важные для истории буддизма, мастерски переведены Э. Зигом (Sieg 1952, 26—34); остальные фрагменты не переведены, и связь между ними не выяснена. Ананда упомянут также во фрагментах А 321, 322, 329. Сочинение написано на листах размером 17 × 58 см, на каждой стороне восемь строк, примерно по 48 акшар каждая.

В Шорчуке найдены и фрагменты А 332—339, принадлежащие рукописи, написанной на листах размером 18 × 54 см (на каждой стороне по девять строк, в среднем по 45 акшар каждая). Текст в диалогической форме повествует о буддийской литературе и ее частях — Трипитаке и ее подразделениях (сутры, виная, абхидхарма) и 12 классах (*anga*). Такие перечисления имеются и в других сочинениях (например, во фрагменте А 293, относящемся к «Майтрейясамити»), но здесь эта проблематика занимает центральное место. Во фрагменте А 336 речь идет об абхидхарме. Текст не переведен.

Из «городской пещеры» в Шорчуке происходят фрагменты А 340 и А 341, относящиеся к тохарскому метрическому переложению «Котикарньяваданы». Размер листов — 19,5 × 62 см, на каждой стороне листа по девять строк в 55 акшар. Тохарский текст значительно ближе к китайской версии, чем к санскритской, входящей в «Дивьявадану». Оба фрагмента перевел Э. Зиг (Sieg 1952, 37—41).

В той же пещере найдены фрагменты А 342—344, написанные на листах размером 10,5 × 40 см, на каждой стороне по пять строк. Они относятся к «Аранемиджатаке», одной из наиболее популярных джатак в тохарской литературе. Возможно, через тохар она проникла и к другим народам Центральной Азии. Например, в хотано-сакском фрагменте Н 149 add. 121b 4 встречается имя *Aranemi* после тохарского названия метра *käryortace* (Thomas 1983, 234). Джатака представлена во многих вариантах на тохарском В (Couvreur 1964; Thomas 1965b; 1983, 233—250). Для исследования взаимных переводов с тохарского А на тохарский В весьма существенно совпадение А 344 с В 77 и особенно дословное А 343 с В 79, обнаруженное Э. Зигом, переведшим все три фрагмента с тохарского А (Sieg 1952, 34—36). При совпадении начальных частей в общем замысле (разговор богов *Tusita*) названия их различаются; в тохарском А — *Jñana-[pra](bhe)* и *Karuniaprabhe* (А 344b 1), в тохарском В — *Jñanastite* и *Guñasampade* (В 77 2—3). Некоторые строки в А 342 почти дословно совпадают с В 79 (ср. А 342b 2)¹⁷: *Päslye mänt wätkaści sñi kässim ypeyäs tsäknäts* 'Как вы мне говорите выслать из страны (моего) собственного учителя?'; В 79 4: *Mäkte tem watkaścerñ kässim uroyne(m)*... Очевидна взаимозависимость этих двух версий.

Как установил Э. Зиг, обе они являются драматическими сочинениями. Это обнаруживается и в сценических ремарках, и в роли *puruhit* (санскр. *purohita*, А 343 Vs. 5), Видушаки, аналогичной индийскому шутовскому персонажу, и в смене глагольных форм (Sieg 1952, 34; Thomas 1983, 101; Winter 1955, 27—28).

В Шорчуке найдены фрагменты А 343—344 и два следующих по порядку друг за другом полностью сохранившихся листа А 345 размером 6,5 × 28 см (на каждой стороне четыре строки, примерно по 65 акшар). Они относятся к повествованию о Нанде («Нандавадана») (Poucha 1956, 9) и излагают его разговор с богами. Текст не переведен.

Вместе с этими двумя листами найден по палеографическим признакам к ним примыкающий, но написанный другой рукой лист А 347. Он представляет собой конец неизвестного произведения, заглавие которого *Ars krānt* (Poucha 1956, 9, 15) сообщается в последней строке с указанием, что это произведение «окончено». Следующие полторы строки, соответственно, не заполнены.

В «городской пещере» Шорчука найдены два фрагмента — А 348 и А 349, относящиеся к метрическим воззваниям, адресованные Майтрейе (на каждой стороне по пять строк, длина поврежденных листов — 6,5 см); мелко исписанный поврежденный фрагмент А 350 (на каждой стороне по пять строк) и одиночный фрагмент А 351 (возможно, отрывок начала произведения); единичный лист А 355 со строфами¹⁸, прославляющими Будду («Буддхастотрапракаранья»; Poucha 1956, 9). Обнаружены также лист А 356, исписанный текстами разного содержания (и разными писцами), и палеографически сходные с ним, но по содержанию не связанные друг с другом листы А 357 и А 358 (в последнем описывается Будда в окружении асуров и нагов). Фрагменты не переведены. Фрагменты А 352—354 относятся к тохарскому переводу «Пратимокшасутры» и достаточно близки санскритскому тексту (Poucha 1956, 18—21). Основное отличие фрагмента А 354, представляющего собой (вместе с А 353) перевод заключительной части, состоит в том, что в конце он содержит перевод двустушия «Уданаварги» (IV, 37—38) — текста, весьма интересовавшего тохарских буддистов, посвятивших ему целое

обширное сочинение на тохарском В. Найденные в «городской пещере» Шорчука фрагменты А 359—365 представляют собой остатки свитка, написанного кистью на китайский манер. Текст представляет собой санскритские отрывки из разных классических буддийских источников («Дхармапады», «Уданаварги» и других, входивших в палийский канон хинаяны), снабженные тохарскими переводами. Наиболее близкая параллель обнаружена в китайском переводе «Самь-юктагатасутры».

В той же пещере найдены фрагменты А 366—368 (листы размером 6×40 см, по четыре строки на каждой стороне), содержащие объяснение формулы пратитьясамутпады, разделения нидан на группы и их отношений к пяти скандхам. На оборотной стороне фрагмента А 367 содержатся санскритские глоссы с тохарскими объяснениями. Фрагмент А 369 (первоначальный размер — $6,8 \times 36$ см) содержит упражнения в письме и санскритские изречения с тохарскими переводами.

Полностью сохранился найденный там же лист А 370, на одной стороне которого — продолжение начатого на другом (не дошедшем до нас) листе санскритского текста, а на обороте — тохарский, частично, а возможно и полностью (о чем нельзя судить из-за неполноты санскритского), ему соответствующий. Обращает на себя внимание тох. А *tkam siñi eppre siñi* (Rs. 5) как вероятное соответствие дуальному обозначению «земли (и) неба»¹⁹. Размер листа — $7 \times 21,5$ см, на каждой стороне по пять строк. Изолированный фрагмент А 371 (лист размером $7,5 \times 31,5$ см), найденный там же, носит характер буддийской исповеди (тох. А *dešita*, 371b 4 < санскр. *dešita*, Poucha, 1956, 9). Текст не переведен.

Фрагмент А 372, найденный там же, представляет собой начало неизвестного сочинения, вводимые метрические строки которого сохранились на стороне Rs. 1—5. На лицевой стороне есть только остатки пометки на тохарском В, аналогичной той, которая сделана на упомянутом выше листе А 251 первой копии «Майтрейясамити». Место, оставшееся на этой стороне титульного листа пустым, позднее было заполнено упражнениями в письме, а также текстом, не связанным, по-видимому, с основной рукописью. Пометки на тохарском В, как и в случае с «Майтрейясамити», относительно которой известно, что она была переведена с тохарского А языка, представляют большой интерес для выяснения соотношения между обоими тохарскими языками. Текст не переведен.

Найденные в «городской пещере» Шорчука фрагменты А 373 и А 374 представляют собой каждый остатки сочинений, написанных на китайский лад в форме свитка. Тох. А *dhutakul* (А 374 7) Э. Зиг и В. Зиглинг выводили из санскр. *dhūtaguṇa-*, но предлагались и другие объяснения (Poucha 1955, 139). Фрагменты не переведены. Из того же Шорчука, но из другой пещеры — «Посвящения священника в сан» — происходят фрагменты А 375—378 (листы размером $8,5 \times 40$ см, на каждой стороне по пять строк, 40 акшар в строке), являющиеся обрывками стотр и обращений к Будде. Из той же пещеры «Посвящения священника в сан» происходят фрагмент метрического текста А 383 (размер $6,7 \times 12$ см, письмо неразборчиво и плохо сохранилось) и фрагмент А 382, на оборотной стороне которого есть следы красной и зеленой краски; возможно, последний фрагмент был прикреплен к изображению или же содержал картину на обороте; этому соответствует его содержание — посвятельная строфа, обращенная к изображению Будды. Из пещеры «Naks-atra» в Шорчуке происходит фрагмент А 379

(первоначальный размер — около 7,5 × 35 см), содержащий часть метрического текста (в строках 3—4 перечисляются части света), а также фрагмент А 380. Из «Пещеры рукописей» в Шорчуке происходит фрагмент А 381, относящийся к рукописи *Prātimoksa-* или *Karmavācā-*. Фрагменты не переведены.

Все описанные выше тексты найдены в Шорчуке и поэтому могут считаться представителями «карашарской» литературы на тохарском А. Восточнее — близ Турфана — также найден ряд рукописей.

Из 1-й пещеры храма Безеклык близ Муртука найдены листы А 384—386, представляющие собой три следующие подряд листа (с нумерацией 44—46) рукописи, состоявшей из санскритских буддийских глосс к философскому тексту (Poucha 1956, 9). Они сопровождаются тохарскими А переводами и пояснениями, причем и в санскрите, и в тохарской А орфографии заметны погрешности. Судя по письму, текст принадлежит к позднему времени. В той же пещере найдены изолированный фрагмент А 393, а также фрагменты А 387—390, относящиеся к санскритскому тексту, который приводится по частям в сопровождении тохарских А переводов и достаточно пространных толкований. Из 2-й пещеры того же храма происходят фрагменты листов А 391 и А 392, относившихся к одной рукописи. Фрагмент А 391 содержит санскритские части «Уданаварги» (XII, 15—XIII, 1) с тохарскими А пояснениями. Фрагмент в последнее время изучался и комментировался в связи с исследованием комментария к тому же санскритскому сочинению на тохарском В (Thomas 1983). Фрагмент А 392, представляющий собой часть санскритского текста А буддхастотры Матричеты («*Paṛiccheda*» VII, 11—17) с тохарским А переводом, недавно исследован и комментирован (Schmidt 1980).

Исключительный интерес для выяснения этноязыковой ситуации в Турфане представляет фрагмент А-394, найденный в Сенгиме в развалинах ступы. Лист (размером 11 × 42 см), на котором сохранился номер 28 первоначальной пагинации, представляет собой часть рассказа о сыне царя Махендрадевы, который шестидневной голодовкой добивается от отца разрешения стать *parivrājana*. Под многими словами и формами тохарского А подписаны мелким почерком переводы на тохарском В, а в двух случаях — на древнетюркском. Глоссы неопровержимо свидетельствуют о том, что ко времени их составления тохарский А для говоривших на тохарском В стал непонятен и его надо было специально изучать. Ср. глоссы: тох. А *tsaryo* ('рукой', твор. п.); тох. В *sarsa* (перлатив.; в тохарском В творительный падеж отсутствовал и ему мог соответствовать перлатив). Показательно, что А *tsar-* и В *sar-* — исторически родственные формы, в данном случае изменившиеся до неузнаваемости; ср. далее тох. А *elant* ('дары', мн. ч.), тох. В *āyornta*²⁰; тох. А *pñintu* ('добродетели, заслуги', мн. ч., санскритизм), тох. В *yarponta*; тох. А *wastam* ('в доме'), тох. В *osne*²¹; тох. А *ymām* ('ушедший', прич. мед. от *i-*), тох. В *ynemne*²²; тох. А *pe*, тох. В *ra*; тох. А *tāp* ('ел'), тох. В *śuwa*²³; тох. А *risat* ('он покинул', 3-е л. ед. ч. прош. вр. мед.), тох. В *rim*²⁴; тох. А *mātswāssi* ('заставить умереть с голоду', инфинитив каузатива к *nātsw-*), тох. В *mātsorsī*²⁵; тох. А *kālpōrā* (перл. на *-ā* абсолютива от *kālp-* 'находить'), тох. В *-rsa*, т. е. *kālpōr-sa* (тох. В перл. разг. вместо тох. А *-ā*); тох. А *posac* ('внизу, около'), тох. В *patsane* (очевидно, разговорная форма послелога с тем же значением).

Перечисленные глоссы особенно ценны тем, что они показывают в большинстве случаев взаимную непонимаемость исконно родственных слов, часто приво-

димых в научной литературе как свидетельство близости двух языков. Из 124 словоформ текста 21 тох. А форма²⁶ была непонятна говорившему на тохарском В писцу. Но и второй тохарский язык он знал не в совершенстве, употреблял на письмо разговорные или прямо ошибочные формы. Видимо, в ряде случаев писцу проще было перевести на древнетюркский: тох. А *kātkam* (прош. вр. от *kātk-*), др.-тюркск. *turti* 'он встал' (= *turdi*) с тохарским оглушением суффикса; тох. В. — *kātk-* (с чередованием *sakt-* в прош. вр.); тох. А *mokatsam* 'сильный' (от *tok-*, ср. русск. *могучий*; корень в тох. В отсутствует); др.-тюркск. *kyučlyug* (= *küçlüg*). Следовательно, на завершающих этапах рассматриваемого периода в Турфанском княжестве устанавливается иерархия языков: тохарский А (престижный книжный, мертвый или незнакомый большинству язык буддийского оригинала), тохарский В (более знакомый в его разговорном позднем варианте), древнетюркский (разговорный язык). В пользу такого соотношения между двумя тохарскими языками говорят и упомянутые пометы на тохарском В на первых, титульных страницах тохарских А сочинений. Поскольку одно из сочинений, имеющих такие пометы — «Майтрейсамити», — было переведено с одного из тохарских языков на другой, а с этого последнего на древнетюркский, в свете указанных фактов можно было бы предположить изложенную ниже ситуацию. Первым из языков мог быть тохарский А, на котором, скорее всего, и писал Арьячандра, уроженец Карашара, автор или переводчик натаки; его текст представлен в трех копиях. Древнетюркский перевод, сильно отличающийся от тохарского А языка натаки, мог быть сделан с промежуточного тохарского В перевода. Такое толкование древнетюркских колофонов возможно, но оставляет неразъясненным употребление в них названий языков. Поэтому впредь до новых открытий вопрос остается нерешенным.

В развалинах ступы в Сенгиме найден и текст АА 395, относимый к жанру *приядаттавадана* (Poucha 1956, 9). Хорошо сохранившийся лист размером 10,5 × 43,5 см имеет номер 49 по пагинации пропавшей рукописи. Текст с комментарием В. Краузе²⁷ переведен на русский язык И. А. Мельчуком (Краузе 1959, 82—86). К листу А 395 примыкает фрагмент А 396, где в строке Vs. 3 упомянуты *nimittājnes* 'о предзнаменовании знающие', т. е. брахманы (Краузе 1959, 83). Из тех же развалин ступы происходят фрагменты А 397 и А 398, относящиеся к ученому сочинению. В А 397 содержится диалог (того же типа, что и в А 332—339) относительно четырех дхьян. В А 398 излагается диалог Будды с женщиной.

Из Сенгима происходят и небольшие куски листов А 399—404 (по семь строк на каждой стороне), принадлежавших к некогда обширному сочинению в жанре авадана. В строке А 400 Rs. 6 — остаток заглавия главы *I thādīnava*. Фрагменты А 402, 403 содержат часть «Шаддантаджатаки», что позволяет связать данное турфанское сочинение с аналогичными текстами на тохарском А языке. Это впечатление усиливается и наличием сходных мотивов, заимствованных в А 399 из «Рупаватьяваданы» («Divyavadana», XXXII).

Там же найдены и изолированные фрагменты А 405 (по пять строк на каждой стороне, метрическое ученое сочинение), А 406—408 (по пять строк на стороне), А 409—411 (по шесть строк), А 412, А 413. Найденные вместе с ними фрагменты А 415 и А 417 и палеографически к ним близкий лист А 414 (размер — 7 × 28,5 см,

на каждой стороне по пять строк, сохранилась цифра 59 по первоначальной пагинации) излагают ритуал женского монастыря. Лист А 414 содержит предписание *posatha-pravāraṇa*, что указано в строке а 1. Текст для произнесения дается на санскрите, пояснения для говорящего — на тохарском А, например, *sañ kāsteryāñce trāṅkal* '(это) нужно говорить старейшей в общине'²⁸, *tmās karmavācāñce trāṅkāl* 'об этом нужно говорить *karmavācīkā*' (а 1—2, 4—5, производное с тем же суффиксом! — В. И.); *tmās tri pravārāpakāñcāśśi orto kātāñ kāl neyam kanwenā smāl* 'после этого участницы богослужения должны трижды подняться и встать на колени' (а 4) (Poucha 1956, 12; Thomas 1952, 18, 19). Целиком текст не переведен. Приведенные его части и другие, им подобные, заставляют с особым вниманием отнестись к проблеме двуязычия или многоязычия в монастырях, где в ритуальных целях использовался санскрит, а в быту, во всяком случае в Турфанском княжестве, — тохарский А с включениями многих терминов из праkritов и санскрита²⁹.

Найденные в Сенгиме мелкие фрагменты текста (А 418—426 по пять строк на каждой стороне листа) близки к безеклык-муртуковской рукописи А 391—392, поскольку тоже содержат санскритские части «Уданавагри» (XXVIII, 26; XXIX, 49—55; XXXI, 39—45) и буддхастотры Матричеты (I, 22—25; III, 4—9; VI, 25) (Schmidt 1980) с тохарскими переводами. Фрагмент А 426 (шесть строк на каждой стороне) соответствует строфам 56—60 в гимне Матричеты в честь Будды, состоящем из 150 строк (Hoernle 1916, 66). Там же найден фрагмент А 427 (пять строк на каждой стороне), соответствующий строфам 1, 8—15 буддхастотры Матричеты (Hoernle 1916, 78) и содержащий очень свободные тохарские А метрические вариации на темы воспроизводимых в нем санскритских строк. В Сенгиме найден фрагмент А 428, представляющий собой обрывок санскритско-тохарской билингвы. В Кочо обнаружены и другие группы фрагментов, в основном относящиеся к санскритско-тохарским билингвам (на каждой стороне каждого листа по пять строк), А 452—456, А 457—459 (на листе А 458 сохранилась цифра 131 первоначальной пагинации), А 460—466 (содержат названия разных сутр).

В Кочо первая немецкая турфанская экспедиция в 1905 г. нашла фрагменты А 429—435 (листы большого формата около 19 × 55 см, восемь строк на каждой стороне), относящиеся к сборнику рассказов. Фрагменты 429—433 излагают легенду о Малике, сохранившуюся в индийских и тибетской версиях, фрагменты А 434 и А 435 — другой сюжет. В Сенгиме же найдены фрагменты А 436—445 рукописи (по шесть строк на каждой стороне листа и сильно поврежденные изолированные фрагменты А 446—451, 467).

Турфанская литература на тохарском В при всей ограниченности текстов, ее представляющих, выделяется обилием санскритско-тохарских билингв, что может быть связано с монастырским двуязычием. Тексты на тохарском В найдены в тех же местах, что и тексты на тохарском А, — в Сенгиме (условный шифр S), Муртуке (M), Кочо (D), Туюке (T) и западнее, в центральной части тохарского языкового ареала, — в Шорчуке (Š), в том числе на крайнем западе — Куче (Ku), Кумтуре (Qu), Минг-уй (Кызыле) (MQ) близ Кучи³⁰. Исследования последних лет позволили выявить три диалектные группы — центральную (S), западную (MQ) и восточную (Winter 1955; Stumpf 1974; 1977), что проявляется и в фонологии, и в морфологии (чередования гласных), и в совершенно разных парадигмах

указательных местоимений. Западную группу часто признают более архаичной, а специфику центральной и в особенности восточной объясняют иногда более поздним развитием. Соответственно и палеографические особенности рукописей MQ Э. Зиг и В. Зиглинг оценивали как «старый дукт»; В. Винтер (Winter 19556) ограничивается признанием локальных различий.

Самое обширное, почти полностью изданное собрание рукописей на тохарском В находится в Берлине (часть неизданных материалов после второй мировой войны не найдена). Э. Зиг и В. Зиглинг долго готовили первый том издания, вышедший перед смертью Зига (Sieg, Siegling 1949). В нем содержались транскрипция, перевод и словарь тохарских В текстов, относящихся к обширному тохарскому буддийскому трактату «Уданаланкара». Этот трактат представляет собой комментарий к «Уданаварге» с частичным переводом последней (Sieg, Siegling 1953). После выхода в свет книги Э. Зига и В. Зиглинга ученик Зига Ф. Томас опубликовал большую серию работ об этом тексте (Thomas 1968—1979), подытоженную в последнем его труде — комментарии к новому изданию «Уданаланкары» (Thomas 1983). Поэтому это сочинение можно, безусловно, считать лучше всего изученным из тохарских текстов. Особенно ценна для истории буддизма работа Кудара о философских взглядах ее автора.

«Уданаланкара» в берлинском собрании представлена пятью разными рукописями, написанными на больших листах (по восемь строк на каждой стороне) в форме индийских потхи с одним отверстием для шнура слева. Три рукописи (А, В, С) происходят из «городской пещеры» в Шорчуке, рукопись Е — из пещеры «Naksatra» там же, а рукопись Е (листы В 19, 34—40)³¹ — из Кызыла близ Кучи, откуда происходят и рукописи французских собраний, относящиеся к этому тексту. Сочинение представляет собой ученое поэтическое сочинение, в метрических строфах излагающее содержание «Уданаварги», содержащее его перевод и комментарий к нему. Сочинение было разбито на части (тох. В *pāke*), соответствующие варгам «Уданаварги», но иногда на одну варгу приходится несколько частей. У каждой части есть свой метр, сообщаемый вначале. Текст был очень обширным, в берлинском собрании текстов на тохарском В сохранились только 15 первых частей.

В заглавиях частей сочинение называется *dharmasomaññe Udānalankār* 'дхармасомовская Уданаланкара'. Ко второй части названия, где используется в особом смысле традиционный термин санскритской поэтики *alamkara* (букв. 'украшение'), особенно любопытную аналогию представляет трактат школы виджнянавадинов «Махаянасутраламкарашастра», составленный Асангой и переведенный на китайский язык Прабхакарамитрой («Дашэнчжуань янцинъ лунь»). Для сравнения интересны также трактат «Абхисамайяламкарапраджняпарамитаупадешашастра» и другие произведения.

Предполагалось, что сочинение переведено с санскрита, но ни санскритский оригинал с таким названием, ни его автор Дхармасома пока не обнаружены. По мере изучения текста отпала первоначальная версия, согласно которой книгу написал по-тохарски индийский монах, приехавший к Восточный Туркестан. Хотя составитель или переводчик хорошо знал санскрит, но тохарский В был для него родным языком. Пока не выяснено отношение текста на тохарском В к тексту на тохарском А (возможно, первоначальному), так как сохранившиеся части не сов-

падают. Не исключено, что Дхармасома — санскритское имя тохарского А автора, чей текст позднее с тохарского А был переведен на тохарский В. Листы В 1—3 (§ 94, § 96, § 95.12, § 69.35) представляют собой первую половину варги. Излагаются в соответствии с переводимыми в В 2 и В 3 строками «Уданаварги» общие положения о смерти, иллюстрируемые такими популярными мотивами, как наставления брахмана Аранеми (В 3). Листы В 4—5 и, возможно, фрагмент В 6 (§ 69.42, § 92.52, § 67), а также В 45 (§ 69.39, 72.26) содержат следующую за наставлениями часть «Анитьяварги». В листе В 6 излагается история сломанной повозки и метафора о колесе (тох. В *kokalyi*, В 5а 8), раскрываемая Буддой в беседе с царем Прасенаджитом — возничим. В листе В 5а 1 прослеживается переключка с тохарским А текстом «Майтрейясамитинатаки» (А 275). Листы В 7—8 (§ 92.50, § 92.48) излагают вторую варгу — «Камаваргу». Листы 9—11 (§ 92.49, § 19.6, § 11) передают третью варгу, *Trsnāvarga*. Изложение сосредоточено на *aśubhi* — медитации о нечистоте тела, причем в листах В 9b, 6 и 10а 2 излагаются методы адикармики. Листы В 12—13 (§ 98.11 + 68.27, § 102) содержат четвертую варгу — «Апрамадаваргу». Листы В 14 (§ 90.5) и В 51 (§ 65.1) относятся к пятой варге — «Шилаварге» — и к началу «Сучаритаварги». Листы В 14—20 (§ 64.20, § 99, § 101; § 92.12, § 101; § 79.24; § 68.31; § 94; MQ 17.5; § 95.13, § 98) излагают следующую варгу — «Вачаваргу»; пересказывается разговор Будды с Анандой при первой болезни Будды. Листы В 21—22 (§ 79.28; § 90.7; § 79.27) относятся к девятой варге — «Кармаварге». Излагаются беседы Будды с царями Аджаташатру и Прасаннакой. Листы В 23—25 (§ 68.25; § 68.26; § 92.53), а также В 49 (§ 63.11), В 50 (§ 64.12) относятся к десятому разделу — «Шралхаварге». Одиннадцатый раздел — «Шраманаварга» — представлен небольшим фрагментом В 26 (§ 95.14), в котором отмечена граница первого подраздела: [*śra*] *marāvārgāntse pārvesse p[āke]* ‘первая часть «Шраманаварги»’ (2). Листы В 27—30 (§ 68.29; § 87.2; § 79.26; § 68.28) представляют собой два подраздела двенадцатой варги — «Мартаварги», где также отмечена их граница: *dharmasomaññe Udānalan̄karne mārgavārgāntse pārvesse pāke* ‘первая ч[асть] «Мартаварги» Дхармасомовой «Уданаланкары»’ (В 28а 4, 72). В листе В 29 содержится перевод «Уданаварги» (раздел XII, 12—13), в листе В 30 — перевод раздела XII, строф 14—16. Листы В 31—33 (§ 87.2; § 92.51; § 87.3) представляют тринадцатую варгу — «Саткаваргу», разделенную пополам. На листах В 31 и А 33 сохранились цифры первоначальной пагинации — 200 и 202, что дает представление об объеме всей композиции. Листы В 34—37 (MQ 17.6; MQ 17.7; MQ 17.8; MQ 17.9) представляют собой сильно поврежденные листы 193—196 рукописи D, на которых сохранились цифры начальной пагинации. Они относятся к четырнадцатой варге — «Дрохаварге» — и излагают строфы 21—48 этого раздела. К ним прилегают фрагменты В 38—40 (MQ 17.10; MQ 17.11; MQ 17.12), плохая сохранность которых препятствует точному определению их порядка. Лист В 41 (§ 87.1) принадлежит к пятнадцатой варге — «Смритиварге». В недавно проведенном исследовании японский ученый Кудара Коги показал, что в этом листе изложена концепция анапарасмрити, позволяющая отнести Дхармасому к кашмирской школе сарвастивадинов, возможно к секте махавибхасашастра. Лист В 42 (§ 69.37) принадлежит двадцатой варге — «Кродхаварге». Лист 43 (из коллекции Р. Хёрнле, N 149.317) также относится к этой варге. Принадлежность

листов В 44 (§ 69.38; § 72.27) и В 46 (§ 69.40, 90.4), а также примыкающего к нему фрагмента В 47 (§ 91.24) к какой-либо варге не установлена. Лист В 48 (§ 90.6) относится к 31-й варге — «Укттаварге». Неясна принадлежность фрагментов В 49 (§ 63.11), В 52 (§ 64), В 53 (§ 64), В 54 (§ 94), В 55 (§ 101), В 56 (§ 101), В 57 (§ 63), В 58 (§ 94), В 59 (§ 98), В 60 (§ 64), В 61 (§ 67), В 62 (§ 102), В 63 (§ 94), В 65 (§. 92.54), В 66 (§ 64), В 67 (§ 95), В 68 (§ 97) (содержит остаток подписи в конце главы), В 69 (§ 101, § 93), а также отдельных слов фрагмента В 70.

Листы В 71—74, 76—85, 95—97, 98—106 относятся к рукописи, найденной в Шорчуке (размер — 8 × 37 см, по шесть строк на каждой стороне, 45 акшар в строке). Сочинение представляет собой сборник, открывающийся частично сохранившейся буддхастотрой В 71 (§ 101.18), В 72 (§ 64), В 73 (§ 64.16; § 79.31; § 75.5), В 74 (§ 65.2, 75; коллекция Р. Хёрнле, № 149.302, add. 149.59, 149.308), В 76 (§ 63.14). За ней следует тохарская В версия «Аранемиджатаки», достаточно близкая к хуже сохранившейся версии на тохарском А. «Аранемиджатака» занимает листы В 77 (§ 101.17), В 78 (§ 79.30), В 79 (§ 75.4), В 80 (§ 67), В 81 (§ 102.6), В 82 (§ 91.28), В 83 (§ 90.8), В 84 (§ 101.19), В 85 (§ 80.31), В 86 (MQ 23.6), В 87 (§. 96.18), В 88 (§ 75.3; листы с пагинацией 20 и 21 первоначальной рукописи), В 89 (§ 64.15; лист с цифрой 23), В 90 (§ 94.14), В 91 (§ 91.25; § 91.26), В 92 (§ 21.29; § 32.4), В 93 (§ 79.29), В 94 (§ 93.13). В 95 (§ 64.17; § 64, 64.18); конец «Аранемиджатаки» и переход к следующему рассказу, а также фрагменты (по пять строк на одной стороне): В 96 (MQ 23.6. Fr 1), В 97 (MQ 23.6. Fr. 2), В 98 (MQ 23.6. Fr. 3). Как и в версии на тохарском А, с которой текст мог быть переведен, налицо драматическая инсценировка джатаки. Это видно из ремарок и чередования в них и в остальном тексте глагольных времен и из гротескной роли шута Видушаки (Sieg 1952, 34; Thomas 1983, 101; Winter 1955a, 27—28). Интересна сцена, изложенная в листе В 83; она начинается монологом отца-царя, обращенным к самому себе. Лист В 81 переведен на русский язык И. А. Мельчуком в сопровождении комментария В. Краузе (Краузе 1959, 86—89).

Листы В 95 и В 99—106 относятся к драматической композиции на тему «Субхашиитагавестинджатаки» (тот же сюжет использован в листе В 357). Театральный ее характер виден из таких ремарок, начинающих новую сцену, как *sā no ñake plāce tapat-triś ñākciye saissene kārśanalya* 'эта история теперь должна пониматься как происходящая в мире 33 богов' (В 99а 2).

Листы В 107—116 принадлежат рукописи-потхи, найденной в Сенгиме (размер — 11,3 × 42 см, 10 строк на каждой стороне, 65—75 акшар в строке). Судя по цифре 106 на единственном хорошо сохранившемся листе В 107, рукопись была весьма объемистой. В прозе, чередующейся с метрическими отрывками, излагаются эпизоды легенды Будды. Лист В 107— трапеза бодхисаттвы перед просветлением — был переведен Зигом и Зиглингом (Sieg, Siegling 1925).

Листы В 117—132 принадлежат найденной возле Кучи (MQR) рукописи-потхи. Листы содержат на каждой стороне по 35—40 акшар. В стиле *махакавья* излагаются поучения Будды царю относительно праведного поведения. Судя по остаткам колофона (В 123 в 3—4), рукопись называлась «Раджаврити» и делилась на варги. Она была очень обширной: сохранились цифры листов 84 (В 119), 86 (В 120), 87 (В 121), 93 (В 123), 98 (В 125), 100 (В 126, начало 21-й варги). Близ

Кучи была найдена и рукопись В 133—147, относящаяся тоже к жанру махакавья с особым метром в каждой главе (в В 135 есть колофон 27-й главы, что свидетельствует о больших размерах рукописи). Текст характеризуется «старым дуктом» и западными диалектными чертами.

Листы В 148—169 (найлены близ Кучи; MQ) относятся к формуле *пратитья-самутпады*. Лист В 148 представляет собой санскритско-тохарскую В билингову — начало сочинения на эту тему. В листах В 152, 153 дается описание отдельных *bhavaṅgas*.

Листы В 170—202 представляют разные рукописи одного и того же тохарского В перевода «Абхидхармакоши», сделанного Васубандхи. Листы В 170—177 отнесены к рукописи, найденной в Муртуке (115—122; по семь строк на одной стороне); санскритские цитаты написаны небрежно и содержат ошибки. Листы В 178—184 принадлежат рукописи, найденной в Сенгиме (размер — 8 × 44 см, по пять строк на каждой стороне). Лист В 178 объясняет понятие *акаша* 'пространство'. Лист В 184 относится к концу сочинения. Листы В 185—188 принадлежат найденной в Муртуке рукописи (по пять строк на каждой стороне). Такое же число строк в рукописи из Муртука В 189—191. К разным рукописям относится каждый из листов В 192—202. Рукописи перевода Васубандхи хранят следы частого обращения к ним, на них много последующих исправлений (иногда красными чернилами) и древнетюркских глосс.

На листах В 203—251 излагается буддхастотра. Лист В 203 (в основном тождественный № 204 из собрания Отани Сёсин, хранившегося в Гуаньдунском музее Люйшуня) и В 205—209 принадлежат найденной близ Кучи (MQR) рукописи, написанной разными метрами в стиле махакавья (по пять строк на каждой стороне). Там же найдена рукопись малого формата (5,3 × 13,7 см, по пять строк на стороне), от которой остались фрагменты В 210 — В 214. В окрестностях Кучи (MQ) найдена рукопись В 215—219 с чередованием метров в стиле махакавья (по четыре строки на каждой стороне). Лист В 215 тождествен листу В 207, с которым совпадает и лист В 221 из рукописи В 220 — 223 (MQR, по пять строк на каждой стороне). Там же (MQR) найдена рукопись В 224—227, написанная «старым дуктом» (размер 3,3 × 13 см, по три строки на каждой стороне). Метры, а следовательно, и главы чередуются. Листы В 228—230 (MQR) принадлежат аналогичному манускрипту (однако на каждой стороне по пять строк). Листы перенумерованы — 40, 41, 47. Лист В 231 представляет собой буддхастотру, причем отмечен цифрой 346, указывающей на его принадлежность к сборнику, от которого сохранились также листы В 232, 233 (размер — 13,5 × 48 см, по пять строк на каждой стороне). В 234—236 (MQR) относятся к рукописи, написанной на больших листах (50 акшар в строке, по четыре строки на каждой стороне); метры чередуются. Об объеме рукописи говорят сохранившиеся цифры пагинации: 84 (В 234), 152 (фрагмент). Листы В 237, 238 относятся к рукописи, также найденной близ Кучи, обнаруживающей единообразный метр (формат малый, три строки на каждой стороне). От разных рукописей остались листы В 239 (MQR, семь строк на стороне); В 240 (MQ) (7,7 × 12,5 см, по шесть строк; прослеживаются черты западного диалекта); В 241 (MQ 15,5 × 21 см, по шесть строк); В 242 (MQ) (по шесть строк, сохранился номер страницы 55); В 243 (MQ, 16,5 × 13 см, по шесть строк); В 244 (MQ; по пять строк); В 245 (MQR; 6,2 × 17 см, «старый

дукт»); В 246 (MQR, 7,2 × 14,2 см); В 247 (MQR; фрагмент ученого стихотворения, построенного как акrostих алфавита брахми: сохранились строки s, ś, s, w); В 248 (MQ, 3,2 × 11 см, по три строки, «старый дукт»); В 249 (3,8 × 18 см, по три строки); В 250. Лист В 251 (Š) представляет собой билингву — санскритский текст «Адьярдхашатаки» Матричеты с тохарским В переводом.

Листы В 252—313 содержат разные метрические тексты, относящиеся к поэзии изречений. В группу В 252—265 входят листы рукописи (MQR), содержащей на каждой стороне по пять строк (38—42 акшары в строке). Лист В 255 (MQ) по содержанию сходен с листом В 254, однако принадлежит другой рукописи «старого дукта» (по семь строк на стороне; размер — 8 × 27 см), где он имел номер пагинации 18. Сочинение В 252—265 построено сходно с теми композициями, которые, как листы В 71—106, открываются прославлением Будды. Буддхастотра здесь занимает два сохранившихся листа сочинения (В 252—253), причем в последнем фрагменте обнаруживается игра на начальных акшарах слов — подобраны слова, начинающиеся с *pä-*: *pälsko*, *pälkmo* и т. д. В группу В 266—272 (Š) входят остатки сочинения малого формата (три строки на каждой стороне), которое было очень объемистым: сохранились листы с номерами 162 и 182. В группу В 273—275 (MQ) входят листы «старого дукта» одного формата (прослеживаются черты западного диалекта), но с разным числом строк — пять в первом листе, шесть в двух остальных. Листы В 276—278 (MQR) представляют собой часть перенумерованных подряд листов рукописи (три строки на каждой стороне). Листы В 279—280 (MQR) представляют собой конец рукописи (пять строк на стороне), сходной по содержанию с В 279, лист В 281 (MQR) имеет по шесть строк на стороне. Листы В 282, 283 (MQ) содержат на каждой стороне по семь строк, принадлежат к одному сочинению, которое хранит черты западного диалекта. Листы В 284, 285 (MQ) представляют собой две главы сочинения в жанре *дваджаграсутры* (формат — 7,3 × 23,7 см). Листы В 286, 287 (Š) — фрагменты рукописи, от которой остались строфы 18—26 и 27—35. Отрывок В 288, 289 (Š) — два листа, оставшиеся от метрического текста. По одному листу осталось от стихотворения текстов В 290 (Š), В 291 (MQR; 55-й лист рукописи, содержащей по шесть строк на каждой стороне), В 292 (Š), В 293 (Š).

Собрания стихотворных изречений содержатся в свитке В 294 в листах В 295 (лист книги в стиле MQR «старого дукта»), В 296 (лист уйгурской книги), В 297, В 298 (метрическая настенная надпись, обращенная к смерти).

Фрагменты В 299—313 относятся к «Уданаварге». В 299—303 (M) — остатки рукописи, которая могла принадлежать «Уданаланкаре», так как помимо метрического перевода содержит комментарий. Листы В 304 (MQ), В 305—310 (Š), В 311 (MQR), В 312 (Š), В 313 (MQR) представляют собой билингвы: санскритские тексты «Уданаварги» с тохарским переводом.

В листах В 313—317, 319, 320 (MQR), В 321, 322 (MQ), 323 (фрагмент), 324, 325 (M), 326—331 (Š), 332 (фрагмент), 333—336 (MQR), 337 (Š) представлены отрывки *пратимокши*. Весьма важной задачей является выяснение связи с тохарскими А переводами аналогичных текстов. Рукопись В 314—323 (размер — 7,3 × 13 см; семь строк на каждой стороне) отмечена влиянием разговорного языка. В манускрипте В 324—332 отмечены черты восточного диалекта (размер — 8 × 48,5 см, 65 акшар в строке), она представляет собой систематически изло-

женный перевод с комментарием. Многочисленные древнетюркские глоссы, написанные шрифтом брахми, свидетельствуют об использовании текста местным двуязычным населением. Рукопись В 333—335 (малый формат, девять-десять строк на каждой стороне) написана «старым дуктом», отличается особой орфографией. В 336 — остаток рукописи, в которой он имел номер 190 (переправлено на 19), В 337 — остаток рукописи (прежний номер — 16).

В 338—374 представляют собой фрагменты джатак. Рукопись В 338—344 (MQ) написана «старым дуктом», имеет черты западного диалекта. Во фрагменте В 342а (?) 2 сохранилась часть колофона шестой главы сочинения, в начале которой восстанавливается: (*avadāna-*) или (*jātaka-*), далее: ...*Mālne pūrnikadrstānt gkās(t)e* ‘Шестая глава, посвященная рассказу о *Pūrnikā (Pūrnikādrst—)* сочинения [*Jātaka*]*mālā* ([*Avadāna-*]*mālā*’³². Во фрагменте В 340а (?) 6 упомянут (бог) Мара (*Mārñākte*).

Группа листов В 345—348 (М 145.3; М 164.4; М 146.6; М 169.15) представляет собой фрагменты большой рукописи из Муртука (по пять строк на каждой стороне). Рукопись (В 345в 3 и др.) обнаруживает стилистические параллели с тохарским В текстом «Амбараджатаки» из парижского собрания (Lévi 1912d; Couvreur 1955). Судя по фрагменту В 346, рукопись была озаглавлена *Padake-kā[vali]* (< санскр. *Padakakāvali*; Sieg, Siegling 1953, 225—226), сохранилось имя ее автора-переводчика: *āśarim Sarvvaraksitintse reritu* ‘составлено (переведено) ачарьей Сарваракшитой’ (очевидно, санскритское имя тохарского монаха). Интерес представляют царские титулы: тох. В *yugārajem* ‘югараджа, царь (мирового) периода’³³; *orocci walo* ‘великий царь’ (346а (?) 1), обычный титул государей Кучи³⁴ (Winter 1963).

Листы В 349—351 содержат, вероятно, следующие друг за другом фрагменты легенды о единороге (тох. В *ekaśrinke* < санскр. *ekaśrīṅga*; Couvreur 1948; Lüders 1940; Thomas 1972b). Рукопись (шесть строк на каждой стороне листа) найдена близ Кучи (МQR). Лист В 349 представляет собой введение к рассказу о царе Брахмадатте, лист В 350 — описание многолетней засухи и совета, который зовет царь Брахмадатта. Передача в этом и в следующем фрагменте прямой речи брахманов напоминает приемы инсценировки в других тохарских композициях на темы джатак.

Фрагменты В 352—354, найденные в Кумтуре, представляют собой остатки большой рукописи (не менее пяти строк на каждой стороне листа). Стилистически весьма любопытно типологически закономерное для фольклорного стиля нагромождение уменьшительных форм в двух строках подряд: *kokalyiškam yākwaskam* ‘повозочку (и) лошадочку’ (В 352а 2), *sāsūska[m] [p]aiyyiškam* ‘сыночка ноженьку’ (В 352а 3). Смена прямой речи в диалоге принца с мудрецом (*mcuske wessām asanika* ‘принц изводит: «О архат!»»; 353а 2) позволяет предположить драматический характер изложения.

Фрагменты В 355—356 и остаток строки М 135, найденные в Муртуке, принадлежат рукописи, написанной крупным шрифтом (не меньше шести строк на каждой стороне листа). Во фрагментах идет речь о Суприйе (тох. В *Suppriya*; В 355а 7), тождественном Махасартване из «Суприяваданы».

Фрагменты В 357—358, найденные в Муртуке, относятся к тексту, написанному по шесть строк на стороне. На лицевой стороне В 357 цитируется «Удана-

варга» (XXX, 5) в связи с историей царя Субхашитагавешина (воспроизведенной и в В 99, 101—103). На оборотной стороне на санскрите с тохарским переводом цитируется (В 357b 2—3) «Адхьярдхашастака» Матричеты (строфа 25), а также прилагается другой сюжет. Конец той же строфы Матричеты приводится во фрагменте В 358, после чего кратко излагается «Шарабхаджатака».

К большой рукописи (пять строк на одной стороне листа) из Кумтура принадлежит фрагмент В 359, на котором сохранился первоначальный номер 261, позволяющий оценить размеры текста, а также отдельные строки фрагмента В 360. К разным рукописям сходного жанра относятся листы В 362 (MQ 17.26, метрический пересказ «Шакраджатаки», эпизод, связанный с охраной гнезда Гаруды; размер листа — 12 × 8—9 см, по девять строк на каждой стороне), В 363 (§ 5.3, восьмистрочный лист, излагается сюжет «Виташокаваданы»), В 365 (MQR 97, семистрочный лист, рассказывается история Сумати и Будды Дипанкары; «Дивьявадана» XVIII). Два отрывка последнего листа выдержаны в разных метрах, написаны «старым дуктом», прослеживаются особенности западного диалекта. К различным рукописям подобных жанров относятся и листы В 366 (§ 366; остатки обширной шестистрочной рукописи, написанной крупным шрифтом; излагается история Сумати), В 370 (сюжет «Вишвантараджатаки»), В 364 (§ 2.1; сюжет, сходный с «Амбараджатакой», однако разнятся имена персонажей). Следует упомянуть и о нескольких листах разных джатак с неотождествленными сюжетами: В 361 (M 145.6), В 367 (M 148.8; остаток большой семистрочной рукописи), В 368 (Qu 3; фрагмент семистрочной рукописи), В 369 (M 169.9; фрагмент шестистрочного листа), В 371 (M 145.4; отрывок шестистрочного листа), В 372 (M 140.3; отрывок пятистрочного листа). В 373 (Qu 6; небольшой фрагмент пятистрочной рукописи), В 374 (Qu 10; отрывок четырехстрочной рукописи, от которой остались и другие мелкие отрывки) (Sieg, Siegling 1953, 247).

Листы В 375—414 относятся к текстам, связанным с легендой о Будде. Листы В 375—378 и, возможно, В 379, найденные в Муртуке, принадлежат к большой пятистрочной рукописи. Ее автором был Ашокаракшита (ср. остаток колофона В 378a (?) 1: [a]śokarakṣita(e)ntṣ(e): род. п.), именно он, очевидно, в остатке колофона В 377b 1 назван *Mahavaibhasikem* 'большим вайбхашиком'. Строки В 375a 2—b 7 повествуют о благочестивом бедном ткаче Вардхане, занявшем деньги у своего богатого соседа Приядевы, чтобы оказать прием четырем махашраманам (a5; śwer oroccem mahā[sra] mañemts)³⁵. Фрагменты В 380 — В 383 из Шорчука относятся к восьмистрочной рукописи. Фрагменты В 384 — 387 из Сенгима принадлежат семистрочной рукописи метрического текста в стиле махакавья. Фрагменты В 388—390 (MQR 3, 6, 73) принадлежат восьмистрочной рукописи «старого дукта» с менявшимися от главы к главе метрами. В листе В 389a 8 сохранилась часть колофона: *b(u)d(dha)-[ca]ri[ta]*, однако текст не является переводом одноименного произведения Ашвагоши.

Фрагменты В 391—393 (MQ 49.21—23) с примыкающими мелкими обрывками обнаруживают значительное палеографическое сходство с найденными там фрагментами В 148—169, касающимися пратигьясамутпада, однако их содержание различно. Фрагменты В 394 и 395 (MQR 76, MQR 7) принадлежат семистрочной метрической рукописи «старого дукта», написанной на западном диалекте. Фрагменты В 396 (MQ 17.38) и В 397 (MQ 17.37) являются остатками

большой семистрочной рукописи. Фрагменты В 398, 399 (Qu 4—5) принадлежат шестистрочной рукописи средней величины, повествовавшей о пранидхичарье бодхисаттвы. Той же теме, играющей видное место в буддийском изобразительном искусстве Центральной Азии (Lüders 1940), посвящена большая пятистрочная рукопись формата 11,5 × 30 см, от которой сохранились фрагменты В 400—401 (MQ 19.15—16). Текст В 400b описывает встречу старого монаха с женщиной, изображенную на фреске № 3 храма в № 4 в Безеклыке. Небольшие фрагменты В 402, 403 (MQ 17.35—36) представляют собой исписанные только с одной стороны части пятистрочной рукописи. Сохранившееся начало листа В 404 (§ 5.1) донесло до нас (b 2) заглавие части ([pi] [d] *anusmṛti ñem* ‘по имени (Пи)данусмрути’). Лист В 408 (SO 3) семистрочной рукописи описывает въезд Будды в Раджагриху. Лист В 405 (M 143.1; цифра первоначальной пагинации [...] 8) является остатком большой восьмистрочной рукописи, в которой проза перемежается со стихами. К тому же жанру относится остаток большой семистрочной рукописи В 406 (§ 29.5), по-видимому, представляющей собой конец главы (оборотная сторона исписана только наполовину). В 407 (MQR 29, формат — 7,5 × 15 см, по семь строк на стороне) содержит 45-й лист рукописи со строфами 23a — 26d метрического произведения; заметны особенности западного диалекта (текст воспроизведен с комментарием: Krause, Thomas 1964, 54). Плохо сохранились разрозненные небольшие фрагменты В 409 (MQ 284, остаток пятистрочного текста), В 410 (MQ 17.31; остаток 30-й и 31-й строф метрического текста), В 411 (MQ 17.34), В 412 (M 145.2), В 413 (MQ 17.32), В 414 (MQ 17.33).

Для историка Восточного Туркестана едва ли не наибольший интерес представляет группа оригинальных рукописей и фрагментов, относящихся к событиям в этом регионе. Так, листы В 415—421 относятся к остаткам большой пятистрочной рукописи из Муртука, на объем которой указывает цифра 120 на листе В 417. Рукопись в основном посвящена князю Кучи с санскритским именем Суварнапушпа (*svarnap[u](spa)*, ‘Золотой цветок’. Как следует из листа В 417b 1, его тохарское В имя — *Ysāssa Pyāpyo*³⁶. Часть текста в честь царя, прославляемого как ревностного покровителя буддизма, очень сильно повреждена и потому с трудом поддается истолкованию. Она написана в стихотворной драматической форме. Лист В 415 сохранил часть метрического монолога кормилицы принца. В строках В 417a 2—3 восстанавливается: *p(ā)c(e)r wa(lo) orotstse* ‘отец — царь великий’, т. е. обычный официальный титул государей Кучи. Во фрагменте В 418, в котором сохранилась часть слова *kušī[ññ]*... ‘кучанский’ (a 2), речь идет об архате Чандравасу (*Candrāvasu arhānte*). Упоминается также Гайрипчик (*Gairiprik*, 419a 93), известный из индийских текстов Восточного Туркестана как *Gairamicagauśura* (Lüders 1940), и князь Кучи Суварнапхала (*[Sva]r(ṇa)phale*, 420b 4).

В Муртуке также найдены фрагменты В 422—427 большой восьмистрочной рукописи исторического содержания, упоминающей царя Канишку и события его времени. Во фрагменте В 427 использована терминология «Абхидхармакоши», однако санскритские термины получили тохарские окончания: *vimoksanta pratīsam[vitānta]* (a 5), ср. санскр. *vimokṣas, pratīsamvids* (Abhidharmakośa, VIII, VII). В этой же связи речь идет о стхавире Дхармасаде. Канишка назван также в небольшом фрагменте В 432 из Сенгима.

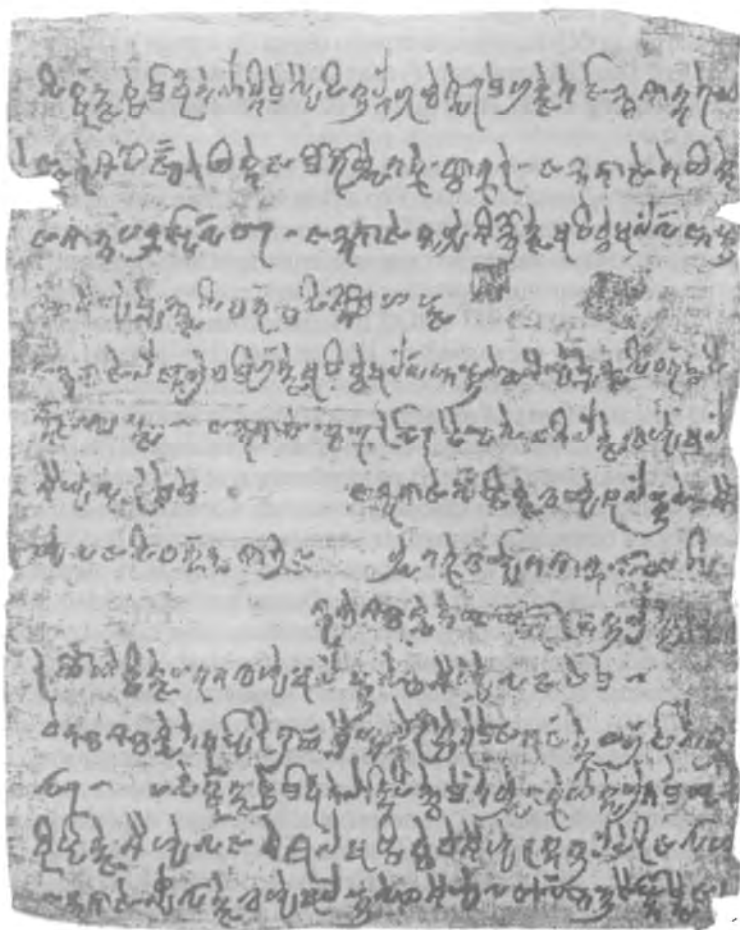


Рис. 1.

Тохарский В документ на бумаге из монастыря в Куче (VII в. н. э.).
Собрание рукописей ЛО ИВАН, коллекция М. М. Березовского.
Опубликован впервые в первом издании настоящей работы

В Муртуке же найден фрагмент метрического текста В 428, в котором упомянут Дхармасома (*Dharmasome*), быть может, автор «Уданапанкары». За строкой В 6, где упомянуты «в этой стране» (*се уроуне*) «он и Ратна...», следует строка, в которой речь идет о двух учителях из страны (букв. 'в стране') Панче (?) [*Pām*] *се уроуне wi kā(s)* [*s*]i (*nta*), но относится ли эта последняя характеристика к тем же учителям (Sieg, Siegling 1953, 284), трудно сказать, поскольку контекст фрагментирован.

Найденный в Сенгеме обрывок листа В 429 представляет собой часть метрического восхваления, «Дандакамалы». Его автор жил спустя четыреста лет (*śwāra kante pik* (*wal*) после нирваны Будды. Если раннебуддийская хронология текстов точна, то фрагмент весьма важен для определения времени первых влияний буддизма на тохаров (к сожалению, соответствующие санскритские тексты пока не обнаружены). Во фрагменте В 431 (MQ 73.3), представляющем собой остаток четырехстрочной рукописи, восхваляется Шилананда (ср. санскр. *Silabhadra*?), а также идет речь об *Āvāsikas* (а 4).

Фрагмент В 430 из Муртука является остатком обширной рукописи, так как на нем стоит цифра 77. Рукопись, посвященная монашеской жизни, содержит нумерованные метрические строфы. В разрозненных ее фрагментах упоминается монастырь Юрпа(шка), тот же, о котором речь идет в сочинении В 71—106; в заключительной части сочинения, которому принадлежит лист В 430, видимо, названо *се постак Юрсайиñе* (букв. 'эта книга Юрпы') (103 b 3), «джатаки сангхи Юрпы» (*jatakanta Jursaiñe sankā*; 104 b 6). Форма мн. ч. *gumnta* может иметь отношение к крайнск. пракрит. *gonaka* 'покрывало' и к одному из созвучных центральноазиатских названий изделия из шерсти (ср.-кит. *yuna*).

Группу документов В 433—458 составляют монастырские хозяйственные записи (см.: Sieg, 1950). Они написаны на китайский лад кисточками на свитках. Свиток В 433 (MQ 143.1) больших размеров (104 × 27,5 см) содержит 32 строки, написанные только с лицевой стороны. Он склеен из отдельных листов, на местах склейки с оборотной стороны — пометки китайскими иероглифами. Другие аналогичные свитки сохранились во фрагментах (В 434—458; MQ 145, 143.2, 163.15, 163.4, 163.16, 17.45, 163.1, 143.А—С, 2.5—8, 163.23, 28, 17.41—43, 163.7, 9, 20, 24, 30). Во многих местах за указанием титула должностного лица следует его подпись. В свитке В 440 2 за именем *Dharmaraksite* в качестве его подписи стоит китайский иероглиф со значением 'золото'; есть и случаи несоответствия иноязычного имени в документе и подписи (В 449 2). В записях перечисляются разнообразные расходы и количество использованных материалов, например, *ysiñe cokiś saliwe sañk ywartsa* 'на ночное освещение ушло масла полторы меры (0,6 кг. — В. И.)' (В 451 2). Эта запись представляет несомненный интерес как указание на ночные занятия, скорее всего, переводчиков и переписчиков буддийских рукописей из числа монахов. Некоторые записи выходят за рамки собственно хозяйственных нужд и дают нарек на эстетизированное восприятие, характеризующее и внутренний мир автора: *Śanta warkīre ysāniye yok tāka* 'Овец стригли, золотистой шерсть была' (В 452, 1).

Другой тип хозяйственных записей кисточкой на свитках с указанием дат по месяцам представлен фрагментами В 459 (MQ 5.3), В 460 (MQ 143.5; Sieg 1950, 215), В 461 (MQ 5.1), В 462 (MQ 5.2), В 463 (MQ 17.40), В 464 (MQ 143.4), В 465

(MQ 143.6), В 466 (MQ 143.7), В 467 (MQ 163.10), В 468 (MQ 163.3), В 469 (MQ 5.5), В 470 (MQ 23.3), В 471 (MQ 5.4), В 472 (MQ 143.8), В 473 (MQ 163.17), В 474 (MQ 163.11), В 475 (MQ 163.14), В 476 (MQ 163.12), В 477 (MQ 163.13), В 478 (MQ 168.18), В 479 (MQ 163.19), В 480 (MQ 163.21), В 481 (MQ 163.22), В 482 (MQ 163.25), В 483 (MQ 163.26), В 484 (MQ 23.1)³⁷, В 485 (MQ 17.44), В 486 (MQ 163.32), В 487 (MQ 163.27), В 488 (MQ 163.31), В 489 (MQ 163.29).

Приходо-расходные записи обычным письмом брахми сохранились на деревянных дощечках В 490 (MQ 179.1—5), причем в В 491 (Qu) указаны имена и денежные суммы в кушанах (*kuśānem*).

Сохранилось небольшое число писем: В 492 (MQ 23.4; письмо Шиларакшиты Арьяваману, содержащее предполагаемую огнепоклонническую формулу) (Краузе 1959; Krause 1948, 49; Krause, Thomas 1964, 72). Отметим также листы В 493 (MQ 23.2 фрагмент делового письма), В 494 (MQ 23.5; сходен с лучше сохранившимся письмом В 495) (коллекция Р. Хёрнле, N 150.53), В 496 (MQ 17.39; любовное стихотворное письмо на свитке) (Krause, Thomas 1964, 72). Имеется также письмо с просьбой о помощи монастырю (Krause, Thomas 1964, 74).

Фрагменты и тексты В 497—513 трактуют вопросы магии и медицины. В 497 (§ 29.1) представляет собой лист десятистрочного сочинения, составленный из многих обрывков. Плохо сохранились фрагменты В 498 (Т 30), В 499 (МQR 21). На незаполненной стороне китайского свитка (В 500—502) одной рукой написаны медицинские рецепты, а также санскритские магические формулы. К одной пятистрочной рукописи относятся фрагменты В 503 (MQ 65.1) и В 504 (MQ 57.1), содержащие санскритские магические формулы с тохарскими В переводами, а также собственно медицинский фрагмент В 505 (MQ 54.2). К большому четырехстрочному манускрипту относятся фрагменты В 506—509 (§ 2.2—2.5), в которых приводятся санскритские формулы, призывающие якшасов и других демонов и снабженные тохарскими В пояснениями, на листе В 509 сохранилась цифра 138, свидетельствующая об объеме первоначального текста. Почти полностью сохранившийся лист В 510 (MQ 70.10) содержал смешанный санскритско-тохарский В текст *кармавачи*, на оборотной стороне частично смытый и записанный санскритско-тохарским медицинско-магическим текстом.

Четырехстрочная рукопись (формат — 22 × 6 см), сохранившаяся во фрагментах — В 511 (Krause, Thomas 1964, 61) и В 513 (§ 67.4; § 72.1), была посвящена толкованию снов. В тексте 511b 2, как и в некоторых других, можно видеть указание на магию числа 14 (= 13 + 1 или 7 + 7? — В. И.), связанную со счетом времени по лунным месяцам (Sieg 1950, 219).

Фрагменты В 514—520 относятся к переводам санскритских натак. В отличие от тохарских А и В инсценировок джатак и других полусамостоятельных драматических композиций эти фрагменты, видимо, являются исключительно переводами. К девятистрочной рукописи относились лист «старого дукта» В 514 (МQR 95) и фрагмент В 515 (МQR 96), в которых упомянуты герой-принц, шут-видушака, а также женщины *Sarasiki* и *Sumāgati*³⁸. Фрагменты В 516, 517, найденные в Минг-уе (Sieg, Siegling 1953, 8, 319), относятся к большой шестистрочной рукописи (сохранились номера первоначальной пагинации 7 и 200), в которой упомянуты привратница Прияшарини, царица Яшодхара и некоторые другие персонажи. Во фрагменте В 518 (MQ 17.25) содержатся отрывки разговора между

царем и видушакой. Фрагмент В 519 (МQR 11) содержит часть колофона: *praveśākk ā[ra] // ce po(sta)k...* 'интермедия (санскр. *praveśāka*) окончена. Эта книга...'. Лист В 520 (МQR 105) содержит вводную буддхастотру, за которой следует разговор пурохиты с придворными, вероятно, относящийся к натаке. Все упомянутые тексты важны для реконструкции не дошедших до нас санскритских пьес.

Фрагменты В 521—526 являются тохарскими В переводами санскритских текстов «Кармавибханги» (Sieg 1938). Фрагменты В 521—523 (§ 92.55, 69.43 + 21, 96.14) представляют собой части метрического перевода, содержащегося в шестистрочной рукописи. Семистрочная рукопись, представленная фрагментами В 524 (§ 56.77; сохранился номер первоначальной пагинации — 100), В 525 (§ 56.77), В 526 (502), видимо, была (во всяком случае, в первом, лучше сохранившемся фрагменте) билингов. За санскритским текстом «Махакармавибханги» (XLI—XLIII, XLVIII) следует метрический тохарский В перевод.

Фрагменты В 527—540 (D 6—1, 2—16) относятся к очень большой пятистрочной двуязычной рукописи (на листе В 531 сохранился первоначальный номер — 166), содержавшей санскритские повествовательные буддийские тексты, напоминающие ряд тохарских текстов (например, В 108), а также их тохарские переводы. В Кочо найден лист В 541 (D 12) санскритско-тохарской восьмистрочной двуязычной рукописи. Фрагменты В 542—544 (M 140.1, M 169.4, M 146.10) относятся к семистрочной санскритско-тохарской двуязычной рукописи. Билингов В 541, 542 проанализированы Э. Вальдшмидтом. Небольшая по формату (6 × 14 см) пятистрочная рукопись В 545, 546 (MQ 49.1) содержит две строфы санскритского стихотворения с дословным тохарским В переводом. Фрагмент В 547 (§ 77.1) представляет собой начало санскритско-тохарской В билингов, причем по содержанию санскритский текст сходен с «Ангуттараникаей» (IV) и «Махавьютти» (62). Небольшой фрагмент В 548 (§ 19.3) представляет собой тохарское В пояснение к санскритскому тексту, написанное на обороте китайской рукописи. К сожалению, при издании китайский текст не был приведен, поэтому нельзя сказать, относится тохарское В пояснение к возможному переводу с санскрита на китайский или же соседство объясняется случайностью, как во многих подобных случаях.

Чистой случайностью объясняется расположение текстов на лицевой и оборотной стороне листа В 549 (§ 69.34). На оборотной стороне, на которой сохранился номер листа 1, содержится начало тохарского В текста (правила поведения монахов). Лицевая сторона, оставшаяся пустой, позднее заполнена санскритскими названиями месяцев, лет в соответствии с 12-летним «звериным» циклом. Далее следуют пракритские *tithi* и вновь санскритские названия 12 животных календарного цикла с тохарскими В соответствиями (а 5—7): *yakwe* 'конь', *śaiye* 'жертвенное животное, скот' (т. е. овца; соответствует циклическому 'козлу'), *mok[om]śk(e)* 'обезьяна', *krañko* 'петух', *kū* 'собака', *suwo* 'свинья', *arsākārśa* 'крыса', *okso* 'бык', *me[w]jiyo* 'тигр', *śaśa* 'заяц' (санскр. *sase*), *naga* 'дракон' (санскр. *nāga*-), *auk* 'змея' (Lüders 1940, 727—751). Наличие 12-летнего «зверинного» цикла у тохаров представляет исключительный интерес для исследования происхождения этого цикла и путей его заимствования другими народами, в том числе древними тюрками³⁹. Леви исследовал употребление циклических символов животных при датировках в непереводах тохарских текстах, в частности из ленинградского собрания (Lévi 1933, 23, 35).

Во фрагменте В 550 (§ 01), оставшемся от 8—9-строчной рукописи, даются образцы склонения имен существительных в санскрите, а также их тохарские В соответствия. Передача некоторых санскритских форм заставляет думать, что составитель имел в виду произношение и подбирал для санскритских фонем тохарские соответствия (ср. *anadutsu* — *ts* вместо *s*; а 2). Санскритские сложные слова передавались сочетаниями тохарских В слов: санскр. *suhavibhyām*, тох. В *kärtse sälypetem* (550b 4). Отрывок, как и некоторые другие санскритско-тохарские В билингвы, производит впечатление части разговорника, ориентированного на усвоение устной санскритской речи (вероятно, в связи с потребностями внутримонастырского общения).

Фрагмент четырехстрочного листа (формат — 6,3 × 15—20 см) В 551 (М 135.1) содержит санскритские именные формы с тохарскими пояснениями. Фрагменты В 552—557 (МО 73.5, 8.6, 7, 9, 10) принадлежат шестистрочной рукописи (формат 6,8 × 10 см), листы которой были вырезаны из китайского свитка. Рукопись обнаруживает большие отклонения от орфографической нормы. В листе В 552 говорится о поклонении пратьекабудде и Майтрейе (тох. В *prattikapañākti*), В 553 и А 554 содержат метрическое восхваление Арьямарги (тох. В *Aryamark-*). В листе В 555 в метрической форме говорится о скоротечности жизни и достоинствах дхармы; два других фрагмента тоже носят метрический характер.

Фрагменты В 558—562 (§ 100.1, 66.3, 13, 16, 14) принадлежат пятистрочной рукописи (форматом 7,5 × 26 см), сшитой из листов, нарезанных из китайских свитков. О размере рукописи можно судить по цифрам 74 и 93, сохранившимся на листах В 558—559. Прозаический текст рукописи посвящен *Dhūtagunas*. Лист В 560 издан с комментарием (Krause, Thomas 1964, 62). Фрагменты В 563—566 (§ 29.6—9) представляют собой остатки начальных частей следующих друг за другом пронумерованных листов 211—313 большого сочинения, написанного попеременно стихами и прозой. Фрагменты В 567—570 (MQ 17.14—17) содержат части одной и той же четырехстрочной рукописи малого формата, но посвящены, по-видимому, различным темам. В листе В 569 речь идет о пратитьясамутпаде, в листе 570 — о пратимокше.

Фрагменты В 571—573 (MQR 1, 71, 72), написанные на западном диалекте, представляют собой стихотворное семистрочное сочинение переменного метра, в котором упоминается Индра (*ylaiññākte* В 572b 7). Фрагменты В 574—576 (MQ 17.3, 1, 2) принадлежали другому семистрочному сочинению, написанному попеременно стихами и прозой, в котором излагаются беседа ученика с учителем и окончание рассказа о морском путешествии трех сартхаванов (*traī sārthavahi*; В 547a 7). Подробно перелаживаются также рассказ о льве-бодхисаттве, учившем зверей, и легенда о двухголовом чудовищном звере. Фрагменты В 577—579, найденные в Муртуке, относятся к шестистрочной рукописи, в которой проза чередовалась со стихами. В этом манускрипте упоминают ачарья Мокшаракшита (*Moksaraksite aśarintse*; В 577b 6). Фрагменты В 580—581 пятистрочной рукописи из Сенгима представляют собой оборванное начало посвящения главы или целой книги и фрагмент последующего текста. Отрывки В 582—583 пятистрочной рукописи из Муртука, написанной стихами, чередующимися с прозой, содержат несколько названий метров, в других текстах не встречающихся (например, *sawaiññe kwamane* '(с) живостью произносимое').

Палеографическую загадку (текст, написанный иностранцем или писцом, не владевшим тохарским) представляет собой отрывок В 584 (MQ 155.1). В этом тексте не использована ни одна из специфически тохарских формул письменного языка, причем есть основания предполагать запись неопытным писцом со слуха (а 2: *Kāśyapudñā[kt]*... вместо *Kāśyap pudñā[kt]*... 'Будда Кашьяпа'). Неясна также причина постановки особых графических знаков после собственных имен. Фрагмент В 585 из Шорчука, представляющий собой часть листа большой девятистрочной рукописи, написан попеременно прозой и стихами. Во фрагменте упоминаются Индра (*Ylaiñākte*, а 6) и Супрабудда (в 5); очевидно, текст относится к легенде о Будде. Прозаический фрагмент конца листа В 586 из Сеггима обнаруживает черты восточного диалекта. Стихотворный фрагмент В 587 (MQR 2) с переменным метром представляет собой часть листа восьмистрочной рукописи, написанной «старым дуктом», обнаруживает черты западного диалекта. Фрагмент В 588 (MQ 17.4), написанный на западном диалекте, представляет собой конец восьмистрочного листа, где в стихах, чередующихся с прозой, излагается диалог Будды и Маудгальяны. В конце отрывка вводятся такие понятия буддийского учения, как тох. В *bodddhyangānta indrinta* (мн. ч.)⁴⁰; контекст отчасти схож с «Удалананкарой».

Фрагмент В 589 из Шорчука является остатком конца одного из листов восьмистрочной рукописи, в которой стихи перемежаются с прозой. История «четырех... принцев» (*śīwer... mcuskanta*) излагается в драматической форме. Поэтому не исключено, что и в этом берлинском фрагменте сохранилась часть драматического повествования о жизни Будды, подобного тому, которое известно из парижского собрания текстов на тохарском В. Фрагмент В 590 (MQ 17.13) представляет собой начало листа восьмистрочной рукописи, содержащее строфы 70—80 метрического текста, который состоял из вопросов и ответов о различных промежуточных кальпах (*antarakalp[o]*). Фрагмент В 591 из Сеггима, обнаруживающий черты восточного диалекта, содержит строфы 39—44 метрического текста, объясняющего пути познания, который ведет к состоянию архата. Во фрагменте обнаружены точные соответствия тексту «Абхидхармакоши» (IV, VI, VII). Фрагмент В 592 из Муртука является остатком шестистрочной рукописи; на листе сохранился первоначальный номер 21. Стихами, чередующимися с прозой, излагается история «принцессы» (*mcuska*), «дочери великого царя» (*lānte wroccepi tkācer*)⁴¹. Текст хранит следы многочисленных последующих орфографических поправок.

Метрический шестистрочный фрагмент В 593 (MQ 17.28) принадлежал большой рукописи «старого дукта». За обозначением конца 12-й строфы следует часть колофона [*raha*]syālanekarne[*tu*]pad), [*dh*]astanta, где согласно Э. Зигу и В. Зиглингу (Sieg, Siegling 1953, 378) следует видеть испорченную форму *iūsadr̥s tānt*, 'история «Туши»' (часть «Рахасьяланкары», где особый интерес представляет использование санскр. *alamkara* как обозначения сочинения). Фрагмент В 594 (MQ 17.29), оставшийся от шестистрочной рукописи, содержит строфы 27—38 метрического текста. Небольшой фрагмент В 595 (MQ 17.30) метрического текста содержит на одной стороне шесть строк, на другой — пять, за которыми следуют шестая и седьмая, приписанные другим писцом. Фрагмент В 596 из Шорчука представляет собой остаток шестистрочного листа, посвященного 10 добрым кармам (санскр. *akuśalākarmāni*); аналогии обнаруживаются в «Дхармасамграхе» (LVI) и «Махавьютпатти» (92).

Из области Кучи происходит ряд фрагментов пятистрочных рукописей: В 597 (строфы 64d—72b метрического текста о пути к спасению), В 598 (остатки прозаического текста), В 599 (начало листа, пронумерованного как 133, чередуются стихи и проза), В 600 (прозаический текст, перечисляющий свойства бодхисаттв), В 601 (начало листа с первоначальной цифрой 115; проза чередуется со стихами), В 602 (три фрагмента одной рукописи, где проза чередуется со стихами; строки а 2—3 фрагмента 2 совпадают с фрагментом из коллекции Р. Хёрнле, Н 150, 41в 4/5).

К одному листу одной и той же четырехстрочной рукописи относятся два фрагмента В 604 (МQR 94 + 20), содержащие строфы 8b—10 метрического текста. На обороте, возможно позднее, написан санскритский текст, не имеющий видимой связи с тохарским. Только с одной стороны заполнен текстом четырехстрочный фрагмент В 606 из Шорчука, где стихами, чередующимися с прозой, рассказывается эпизод из жизни царя Махасаммата, который связан с легендой о происхождении варн. Четырехстрочный метрический фрагмент В 607 (МQR 93) палеографически примыкает к фрагменту В 250, и поэтому, возможно, оба отрывка относятся к одной рукописи. В 607 производит впечатление конца текста: на обороте написана только одна строка, а на оставшемся пустом месте позднее другой рукой сделаны записи «старым дуктом». Трехстрочный фрагмент В 608 содержит строфы 40—42а стихотворного текста с переменными метрами.

Особый интерес представляют два четырехстрочных фрагмента В 603 (MQ 4) (Krause, Thomas 1964, 71), содержащие часть тохарского В перевода «Гарбхасутры», которая перечисляет фазы развития эмбриона в соответствии с буддийским учением. Та же сутра частично сохранилась и в тохарском А переводе (А 151 1—4) (Krause, Thomas 1964, 41). Как установили еще Э. Зиг и В. Зиглинг, «Гарбхасутра» была составной частью тохарского А текста пьесы о Нанде, описанной выше.

Начало текста сохранившейся части «Гарбхасутры» на тохарском В таково (В 603а 1—4, в 1—4): (1) ...[I]kañcem wacem [su]k(k)-cunne mrestīwe kektsenne tā (nmastār-ne) (2) ...ikañcem (tr) [i]cem sukaunne sñaura kaktsenne... [tān (3) maske]ntārne ika (ñce)[m] śtarcem sukaunne mīsa kektse(ñsta) (4) (tānma) skentārne... 'На двадцать второе семидневье отметина на костях на (его) теле вырастет... На двадцать третье семидневье сухожилия на его теле вырастут. На двадцать четвертое семидневье мясо на (его) теле вырастет'. В тохарском А переводе эти же описания переданы так (А 151а 3): (3) wiki-[wepiñci] nās spāt komsam āyāntwam māśsunt tāmnāstr-ām. (4) wiki-[tāryapiñcinās spāt kom] sam puskañ tmām samstr-am (5) wiki-[štwarpiñcinās] spāt komsam šwāl kapśiñña tamnāstrām. Полностью совпадают синтаксические конструкции, а ключевые слова, близкие друг к другу в двух языках, различаются только по распознаваемым правилам фонологических и морфологических соответствий (тох. А kom, тох. В kaun 'день'). Анатомические термины в приведенных фразах не совпадают (в частности, ввиду наличия иранизмов в тохарском В). И все же перед нами, строго говоря, не два перевода, а один перевод с единой схемой и относительно небольшими лексическими вариациями.

Для исследования соотношения между двумя тохарскими языками важен также фрагмент В 605 из Шорчука. На лицевой стороне он содержит упражнения в письме — лигатуры наклонного брахми. За ними следует колофон на тохар-

ском А. В конце оборотной стороны есть заключительная надпись на тохарском А, в которой документ обозначен как «дар Тонкиця» (*Tonkitsā* [e]); имя, вероятно, китайское). Оставшийся между этой надписью и колофоном промежутков на оборотной стороне был позднее заполнен текстом на тохарском В, прославляющим достоинства работы писца и пользу обучения письменным знакам (Sieg, Siegling 1921; 1953; Krause, Thomas 1964, 60—61).

К числу очень плохо сохранившихся фрагментов, точное происхождение которых не определено, принадлежат обломки семи-восьмистрочной рукописи В 609—616, излагающей основные эпизоды легенды о Будде, отрывки (В 617—620) восьмистрочной рукописи, также касающейся легенды о Будде, фрагменты В 621—622 также, в которых излагается диалог видушаки и принца, а также мелкие фрагменты отдельных рукописей (В 623—633). Некоторые отрывки пока не опубликованы. Не опубликованы неофициальные переводы на тохарский В, прилагавшиеся к официальным пракритским бумагам княжеского двора Кучи, из берлинского собрания (Winter 1963). Утеряны находившиеся в собрании до второй мировой войны неизданные караванные пропуска на деревянных табличках.

От основной массы буддийских текстов на тохарском В по содержанию, письму и хронологии отличается гипотетически датированный серединой X в. текст манихейского двуязычного гимна на тохарском В и древнетюркском (Gabain, Winter 1958). По форме текст, включенный в состав древнетюркской книги⁴², представляет собой результат использования разработанных приемов и образов буддхастотр для восхваления Мани. Особенно интересен метр этого единственного, безусловно, непереводаемого тохарского В стихотворения. Оно написано правильно чередующимся семи- и восьмисложным метром, первые четыре слога выделяются цезурой, что является веским аргументом в пользу индоевропейского происхождения собственно тохарской метрики (ср.: West 1973). Более короткий гимн, обращенный не к Мани, а к Иисусу, однако почти полностью совпадающий с гимном Мани, был обнаружен великим иранистом В. Хеннингом в составе среднеперсидской (с согдийским заглавием) манихейской рукописи (Gabain, Winter 1958, 34—35) и реконструирован на основе двух фрагментов В. Винтером (Gabain, Winter 1958, 35—38). Не разъясненное В. Винтером начало гимна, возможно, содержало испорченную начальную форму тох. В **aikentr'*, *yk'ntr*⁴³; продолжение строки оборвано. Согласно правдоподобному предположению В. Винтера оба тохарских В текста (гимн Мани из древнетюркской книги и манихейский гимн Иисусу из среднеперсидской рукописи) восходят к одному прототипу, вероятно, еще буддийскому. Для манихейской пропаганды среди населения, состоявшего из буддистов, текст на тохарском В был избран ввиду особой сакральной значимости этого языка. Существенно, что это относится не только к древнетюркскому населению, но и к определенной части тех, кто пользовался среднеперсидским и согдийским языками⁴⁴. При всей своей уникальности текст свидетельствует, что не случайны те лексические факты тохарских языков, которые указывают на связи с манихейской средой (Tongerloo 1982).*

Вторая по объему коллекция текстов на тохарских языках находится в парижской Национальной библиотеке (шифр РК). Тексты найдены в основном близ Кучи, в Долдур-Охуре, а также в Дуньхуане. Один фрагмент магического содержания (РК 1—6) написан на тохарском А. Все остальные тексты парижского со-

брания созданы на тохарском В. Эти фрагменты, только частично и весьма несовершенные, описаны пока лишь предварительно. В них представлены основные жанры и виды буддийской литературы, большей частью пересекающиеся с теми, которые известны и в берлинском собрании. К ним относятся отрывки рукописей, повествующих о жизни Будды (Couvreur 1953б), в том числе в драматической форме, что Леви считал важным для установления связи между индийским и китайским театром (Lévi 1911а). Есть части сочинений о происхождении рода Шакья. Из джатак, представленных в диалогической театрализованной форме, парижские фрагменты (PK NS 35, 36 + 20) «Аранемиджатаки» совпадают с листами В 81—82, 93, причем парижские документы PK, 36 + 20 заполняют лауну листа В 93⁴⁵. Сохранился фрагмент PK NS 32 драматизованного текста джатаки о Амбаре (Couvreur 1955, 112; Lévi 1912а), также относящиеся к жанру джатак и авадан фрагменты историй царя (Маха)прабхасы (Lévi 1925), Джармаручи, Единорога (Couvreur 1948; Thomas 1972б), Хастанкуши, Икшваку Вирудхаки⁴⁶ (PK 13 Е). Царь чакравартин Суприя, упоминаемый в листе В 355—356, находится в центре действия драматического фрагмента PK 17. Царь Махасаммата, упомянутый в листе В 606, фигурирует и в буддийской легенде (PK 16.2—3) о создании трех варн. Космологический фрагмент относится к миру Мары. Имеются фрагменты буддхастотр и других ученых метрических текстов.

В Долдур-Охуре найдены части двуязычного санскритско-тохарского В текста «Дхармапады» и метрического комментария к ней, а также фрагменты размышлений о «Дхармападе». Как и в берлинском собрании, имеются тексты «Абхидхармы». Сохранились также обширный текст «Кармавибханги» (M 500 З + DA, 882, 496), фрагменты «Уданаварги», «Уданаланкары», «Уданастотры» (Lévi 1932, 243—257; 1933; Sieg 1938; Thomas 1965а; 1966а; Couvreur 1949). Кроме того, еще есть не изданные фрагменты, относящиеся к *дхутагунасамутпаде* и *пратитьясамутпаде*.

Процесс перевоплощения анализируется во фрагменте PK NS 53 (Couvreur 1955, 53). Обширную часть парижского собрания фрагментов составляют тексты, касающиеся винаи и пратимокши, а также примыкающие к ним тексты праварапьи и каммавачи (Thomas 1978). Комментарий, описывающий происхождение запретов пратимокши и их введение Буддой, содержится в парижском фрагменте PK 18 А—В (Couvreur 1955, 114—116), который совпадает с берлинским фрагментом В 337.

Значительную часть парижского собрания составляют медицинские и магические тексты, отчасти переведенные с санскрита, отчасти же дающие и санскритский оригинал, и перевод (Lévi 1911б; 1911в; Filliozat 1958). Фрагмент PK 9 совпадает с берлинским фрагментом В 497. Тексты этого жанра из парижского, лондонского и берлинского собраний интересны тем, что они свидетельствуют о переплетении в раннесеверном буддизме буддийской доктрины с магическими обрядами. По отношению к южным вариантам буддизма такие черты иногда относят к весьма позднему времени. Между тем корни этого синкретизма, возможно, уходят еще в индийскую почву. В том же плане интересен парижский тантрический фрагмент (Lévi 1936; Filliozat 1948; Krause, Thomas 1964, 70—71).

Фрагменты PK NS 125—129, XXVII представляют собой упражнения в написании акшар (в том числе с лигатурами), причем порядок (губные — церебраль-

ные — палатальные — сонанты — заднеязычные — губные) отличен от индийского (Couvreur 1955, 116). К числу документов на тохарском В, хранящихся в Национальной библиотеке в Париже, принадлежит также известное число караванных пропусков на деревянных табличках. Многие из них относятся ко времени правления царя Сварньятепе (санскр. *Suvarniadeva*), т. е. к первой половине VII в. н. э., судя по хронологии китайских летописей (Lévi 1913a; Couvreur 1953; 1955; 1955—1957, 65). Эти материалы представляют особую ценность после исчезновения аналогичных текстов из берлинского собрания. Сохранились также монастырские записи хозяйственного характера того же типа, что и в берлинском собрании (Lévi 1913b; Couvreur 1953a; Sieg 1950).

Из лондонских собраний текстов на тохарском В наиболее значительным является коллекция Р. Хёрнле (шифр Н). К ней относятся весьма ценные фрагменты винаи и пратимокши (Hoernle 1916, 356—376; Lévi 1912b; 1913a; 1916; Couvreur 1954a; Krause, Thomas 1964, 65—67), в частности текст винаи Н 149 × 4—5 см (два хорошо сохранившихся листа шестистрочной рукописи) с дубликатами Hadd. 149.84, 34 (Н 149.Х, 4—5). Особый интерес фрагмента пратимокши (Н 149.Х, 3) состоит в том, что в данном случае можно исследовать тох. В, а отчасти и параллельный ему тох. А тексты (Poucha 1956) в сопоставлении с санскритским оригиналом пратимокши сарвастивадинов, палийской версией пациттии и китайским переводом, сделанным Кумарадживой около 404 г. В некоторых случаях явно обнаруживается дословное совпадение тохарской версии именно с китайским вариантом. В частности, только в этих двух версиях *pāyī* разъясняются посредством перечисления трех основных частей буддийского канона: «сутра, виная, абхидхарма» (тох. В *sūtar winai abhidharṃ*), тогда как в санскритской версии немного иная формулировка: *sūtradhar(ān) vina (yadharān, matrḱādharān)*, а в палийской — существенно отличная: приводится только первый из трех членов — *vinayadradram*⁴⁷. В некоторых, хотя и не всех, случаях можно отметить синтаксическую близость тохарской версии и варианта Кумарадживы, ср. тох. В (Н 149.Х.3 а 4 — b1): *Se samāne saṅkante pelaiyknesse wāntare wātkau tākam amplākante parra tsenketar pāyī* 'Который монах, когда решается дело дхармы сангхи, без спросу встает (т. е. чтобы уйти)'; кит. *жу бицю цзи тинши ши можань цицюй боemu*; санскр. (*yah punar bhiksuh*) ...*gatāyām kathāyām vartamān (āyām) tusnīm utthāya prakramet samtam bhiksum anava (prchya pātaya) ntika*, пали *yo pana bhikku samghe vinicchayakathaya vartamānāya chandam adatvā utthayasānā pakkameyya pākittiyam*. Возникает вопрос: не является ли ср.-кит. *боemu* передачей именно тохарской формы *pāyī*, которая в турфанском санскрите отлична от санскр. *pāyattika* (Sieg, Siegling, Schulze 1931, 61)? Положительный ответ дал бы возможность предположить, что хотя бы часть переводов Кумарадживы на китайский была сделана через посредство (или при помощи) тохарских версий, существовавших, следовательно, к началу V в.

К той же группе фрагментов коллекции Р. Хёрнле принадлежит Н 149 add. 131, относящийся к «Шикшадхарме» и обнаруживающий разительное сходство с соответствующим санскритским фрагментом собрания А. Стейна (Couvreur 1954, 51). Как этот тохарский В фрагмент, так и близкий к нему В 337 по нумерации разделов отличаются от части, касающейся шикши в пратимокше сарвастивадинов. К перечисленным текстам примыкает также пятистрочный фрагмент

Н 149.213, содержащий раздел 57—60 «Патаянтики». В коллекции Р. Хёрнле содержится также фрагмент «Уданаланкарь» (Н 149.302 + add. 59 + 308) и ряд двуязычных санскритско-тохарских В фрагментов перевода «Уданаварги»: Н 149.152; Н 149.109; Н 149.add.105; Н 149.106; Н 149.44; Н 149.96; Н 149.112; Н 149.331; Н 150.114; Н 149.190; Н 149.236; Н 49.245; Н add.149.85; Н 149.148; Н 149.add.124; Н 148.165 (соответственно переводы «Уданаварги»: I, 2b; 27d; II, 12—20; IV, 1—5; VIII, 13b; X, 13—16; XII, 8—13; XVI, 4—9; XVIII, 2—9, XXX, 20—26; XXXI, 293—232; XXXII, 19—22; XXXIII, 20—30). Эти фрагменты изданы в сопровождении соответствующих полных санскритских мест оригинала с комментарием, но без перевода (Thomas 1971). Помимо самостоятельного значения этих переводов они весьма важны и для понимания той работы над переводом, с которой была связана тохарская В версия «Уданаланкары». В коллекции Р. Хёрнле есть также хорошо сохранившийся шестистрочный лист (формат — 6 × 14,5—16,5 см) «Пратитьясамутпады» Н 149.22 (№ 154 по нумерации тохарских В текстов Э. Зига и В. Зиглинга) и четырехстрочный фрагмент Н 149.304 сходного содержания (№ 161 по той же нумерации). Фрагмент буддийской исповеди Н 149.26/30 издан в транслитерации с комментариями (Krause, Thomas 1964, 63—64); имеются письмо Н. 150.103 (§ 495 по нумерации Э. Зига и В. Зиглинга), а также большое число фрагментов рукописи медицинского содержания. Сохранившиеся 42 листа этой рукописи⁴⁸ были изданы Р. Хёрнле факсимиле в сопровождении очень несовершенной, а местами ошибочной транслитерации (Hoernle 1902a); новая их транслитерация была позднее дана вместе с переводом (Filliozat 1948). Двуязычный санскритско-тохарский текст Н 149.47 представляет собой перевод строфы 33—39 «Satarañcāsatka» (Couvreur 1955).

Ряд тохарских В фрагментов содержится в коллекции А. Стейна в Лондоне (Stein 1928, 122). К ним относятся два листа (Ch. 00316 a2) рукописи медицинского содержания с цифрами 22 и 99 первоначальной пагинации (Stein 1921; 1928; Vol. 4, табл. 30; Couvreur 1955, 222—224; Filliozat 1948, 56, № 22). Другие фрагменты той же рукописи находятся в парижском собрании. В собрании А. Стейна есть также упражнения в письме, деловые документы, фрагменты монастырских хозяйственных счетов (Stein 1928, Vol. 4, Kucha 0190—1; Lévi 1928, 1030). Тохарский перевод «Уданастотры» и примыкающие к ним по содержанию фрагменты изданы в транслитерации с переводом (Lévi 1933). Э. Зиг, исследуя тохарские В фрагменты «Уданаварги» в собраниях Indian office, обнаружил отрывок на тохарском А (AN₅₃₃, Mi XIII) (Sieg, Siegling 1931).

Находящиеся сейчас в хранилище ЛО ИВАН тохарские В тексты относятся к собраниям Н. Ф. Петровского, Н. Н. Кроткова и М. М. Березовского. Именно с двух листов буддхастотры из собрания Н. Ф. Петровского началось исследование тохарских языков⁴⁹. Ввиду существенности для истории науки первого листа буддхастотры из собрания Н. Ф. Петровского приведем его в транслитерации с переводом (факсимильное издание: Ольденбург 1892, табл.; опыт транслитерации: Hoernle 1893; разбивка на строфы и транслитерация, местами ошибочная: Leumann 1900; транслитерация, восстановление поврежденных мест с учетом рукописи Э. Зига и кратким комментарием без перевода: Krause, Thomas 1964, 58—59). Текст является метрическим, в нем дана нумерация строф. Сохранились строфы 64—69 буддхастотры.

18. *Spāntaitsnentasse eñku wajrā akautacce*
Mahakarumse waipe penyacce pespimtu
Tarya-ykne ymentse šmoñasse — kakāmo
19. — — — — — [o]lyp[o]yaitu, *stmau sñā-nwalñesepi Sumerntse mrācne* || 64 |
Poyšīñ[e]sse twe ylaiñākte nest yalts-ešaintsa.
20. *Lkīsseñc-ānaišai [po-]prešcyasse — — — — —*
 — — — — — *syassem āstrem ñaktentsa, wawāpau* || 65 ||
21. *Klešanmassem cem lāmtin asūremts po nākseñcai,*
Pālskosse cau Wemacilremšanmāsseñcai [m]ai [m-pālskosse rāktēm] šanmausa!
22. *Nakcyem yetwemtsa yaitu wajr emñku sarnene*
Ylaiñāktñe wessa karpāsta wrocce telkine
23. *Kremi pe[laiknesse šukesa sāmñā] s[o]ysasta*
Wismai klyautkasta brahmaññai wertsyai po šaisse,
Yātāsseñcai ilaiñaktem, po ylaiñāktents ātsa pralye, yparwe [s tmaucei spā || 66 ||
24. — — — — — *pelaiknessane wrottsane*
Wārporrem skwanma pālskossane iom snay oke,
Saissentse wāntrc ārskormem yā — — — — —
 — — — — — — — — — — — *rš. rīne nervansai*
25. *Oraste ñis ywārc laklene. iñak po pw āñmtsa yam šaramne po šaulanmase* || 67 ||
26. *Añmalāšlñesse uppa [lne šcmast-arañcāssu*
 [yase]kw[i]pesse *wastsy ōstren ausu penyacce.*
27. *Kwāntsaññe jat (ā), snai-ykorñessa po kektseñe*
Lalamsa-astarya poyšīññess-aurtsa lāksauñā.
Sa [aiyšenca karunāsse] bhṛṅgar eñku šukes-āstrem ite maittarssse || 68 ||
28. *Pūdñāktesse twe Bramñākte špālmem snai menāk,*
Yainmu māktauñe — — — — —
29. *Nermit yōmseñcai wñolmen okt-yaknes-astarem,*
Nervāñassai kentsa šaisse tārkaucā emsketstse,
Tanmāsseñcai pelaiñk [esse onwaññesa] sā suwa koynsa auspa brahmañem || 69 ||
30. *Emprenmassana-[ha] ranma štwāra aksāsta*
Klainamts šamaškamts kartsatsi-rm ci aur''e-
 — — — — — — — — — — — *kenute piryem Sāgari.*
31. *Gā ñ pelaiknessai kemtsa cārkāsta astaryai.*
Po pi šaisse nastsi pelai[kn]es — ee — — ñai — —

‘(18) Держащий несокрушимую палицу доверия (санскр. *viśvas*), преисполняющий доверия к прекрасному знамени великого сострадания (санскр. *maḥākaruṇā*)... пришедший тройким образом (санскр. *tridhā*) к четырем местам памяти (санскр. *smṛtyupnsthāna*)⁵⁰. (19) ...стоящий в своем рыке на вершине (Gabain, Winter 1958, 27) (горы) Сумеру || 64 (строфа) || (20) Обладающий всеведением ты — тысячеглазый Индра (ср. сходное сближение с Брахмой в буддхастотре 212a 1). Всем временам принадлежащее точное видение... ..чистую бога воспринявший⁵¹ || 65 (строфа) || (21) Тех имеющих мрак (санскр. *kleśa* ‘дхармы-волнения’; Розенберг 1918, 256. — *В. И.*) царей асуров всех уничтожающий⁵², обладающий мыслью, Вемачитру оковами [чувства] и мысли [прочно] заковавший! (22) Украшенный (*yaitu* — форма, часто повторяющаяся в буддхастотре В 242b 2, 3, 5. — *В. И.*) небесным украшением, палицу в руках держащий, ты возвыщаешься над одеждой Индры на великом жертвоприношении. (23) Ты доволен [вкусом людей по отно]шению к доброму закону⁵³. Ты поверг в изумление свиту брахманов (и

весь свет; связывающий Индру, тебя все Индры должны нести на своих головах⁵⁴, ты впереди с[тоишь]. || 66 (строфа) || (24) ...принадлежащие к закону великому, увидев радость без конца, (происходящие от обладания) мыслью, оставив дела мира... в городе покоя⁵⁵. (25) Ты оставляешь меня в тоске, но я иду всем своим существом, всеми жизнями под твою защиту || 67 (строфа) || (26) В лотосе сердечного сострадания ты заключен, надевший великолепную чистую одежду скромности [и стыдливости]. (27) Перевитый накрепко (букв. «крепость — связанное». — В. И.), без усталости все (твое) тело (озаряет) нежно-чистый широкий свет всеведения. (28) Знающий, наделенный сочувствием⁵⁶, держащий кувшин, полный дружбы, чистой на вкус⁵⁷. (28) Имеющий существо Будды, ты — лучший Брахма(н) (ср. параллели в буддхастотре В 212а 1) без сравнения, достигший последней цели... (29) Искусственно (санскр. *nermita*) создающий восемь чистыми способами существа, позволяющий миру целиком двигаться к земле покоя, порождающий (посредством) [бессмертного] солнца сына, наделенного законом, поистине брахмана. || 69 (строфа) || (30) [Жем]чужные цепи⁵⁸ четырех истин⁵⁹ ты открываешь. Женщин и детей узнать... Сагари (санскр. *Sāgari*, контекст неясен. — В. И.). 70 || (31) Ганг⁶⁰ закона чистого ты пускаешь по земле. Весь мир хотел бы купаться в (потоке?; ср. Thomas 1954, с. 716) закона... (конец документа утрачен).

Из предложенного комментария видно, что буддхастотры строились по единой повторяющейся схеме, использующей ограниченный набор образов. Любопытной особенностью этого жанра тохарской В литературы была его явная связь с трактатами типа «Уданаланкары».

В собрании Н. Ф. Петровского находился и следующий лист, содержащий строфы 71—77 той же буддхастотры Pe2 (Leumann 1900)⁶¹. Ее теперешний шифр SI P/2. Особый интерес в тексте представляет образ *kauñāktāññ*, 'a *strem mandalmem* 'от чистого солнечного круга'⁶².

Также в составе коллекции Н. Ф. Петровского находились два фрагмента рукописи санскритско-тохарского В словаря (шифр SI P/65b₁, b₂) (Воробьев-Десятовский 1958, 304—308). Наиболее интересной особенностью словаря является наличие в нем (1b 2) глоссы *kusaññe iscake* (В. С. Воробьев-Десятовский 1958, 305; Bailey 1972; Winter 1965). Из разговоров с В. С. Воробьевым-Десятовским мне известно, что он думал о возможности истолкования *is* как тюркского слова. Продолжая ту же мысль, можно допустить, что одно из простых толкований в этом случае было бы 'река, потоп', *is-cake* 'река Иш (Ис?)'⁶³. Однако ввиду возможности и других интерпретаций любые выводы пока преждевременны. К коллекции Н. Ф. Петровского относились также фрагменты тохарской В шестистрочной рукописи «Уданастотры» S (I)а 1—6, в том числе отрывок, содержащий часть колофона (Lévi 1933, 57, 62, 66).

В составе коллекции М. М. Березовского были листы двуязычного санскритско-тохарского и текста «Уданаварги», один из них, И (18). О, неоднократно издавался (Мионов 1909; 1912; Lévi 19116; 1933, 50, 51). Другие листы И (17). О СХХI; И (20); *varga*. XXXI, О. СIХ; И (23). О — изданы с переводом С. Леви, скопировавшим их во время поездки в Петербург (Lévi 1933, 50—52). С. Леви также опубликовал с переводом отдельные строки исключительно интересных непереводаемых документов из ленинградского собрания. К ним относится письмо,

начинающееся, по толкованию С. Леви, строкой: *wi ksum tsa Ksemārcune lante maiwuyai pikul me* 'два года царствования государя Кшемарчуны, циклический год тигра' (Lévi 1933, 23). По гипотезе В. Винтера (Winter 1955б, 223), тот же князь династии Ардгуна, правившей в Карашаре (Lüders 1940), имеется в виду и во фрагменте В 486, который соответственно им интерпретируется: ...<Pi> š kšun tsa Kemārcune oroccepi? > lānte >... 'пятый (?) пятнадцатый (?) год правления государя (великого?) К(ш)емарчуны'. Упоминание правителей соседних княжеств в кучанских документах важно для выяснения общей ситуации в регионе.

К числу непереводаемых тохарских В текстов в составе собрания Н. Н. Кроткова в ЛО ИВАН относятся также три деловых документа, не так давно обнаруженных М. И. Воробьевой-Десятовской. Два из них написаны кистью на частях свитка, в составе одного тохарского текста есть включенная в него китайская заключительная часть с подписью по-китайски; третий текст написан на обороте китайской рукописи. Документы сходны с текстами монастырской хозяйственной отчетности, изученными Зигом (Sieg 1950). Среди документов собрания Н. Н. Кроткова есть также значительное число небольших фрагментов на тохарском В, внешний вид которых был описан В. С. Воробьевым-Десятовским еще при инвентаризации всей коллекции в 1952 г.

Японское собрание Отани Сёсин включает тохарский В фрагмент текста буддхастотры (строфы 25с — 29а четырехстрочной рукописи); хранился в Гуаньдунском музее в Льюшуне (транслитерация: Sieg, Siegling 1953, № 204; транслитерация с комментарием: Krause, Thomas 1964), а также целый ряд документов хозяйственной отчетности (Sieg 1950). К последнему типу текстов относятся монастырские месячные хозяйственные записи, найденные китайскими экспедициями в 1928—1930 гг. и изданные в 1958 г. (Хуан Вэньби 1958, табл. 73—74; Waldschmidt 1959, 238—239). Те же экспедиции в Минг-уе близ Кучи нашли четыре деревянные таблички с тохарскими В надписями (Хуан Вэньби 1958, табл. 91—93). Тексты хранятся в китайских собраниях.

Кроме рукописей и фрагментов в описанных собраниях имеются (или имелись к моменту их описания) немногочисленные надписи на тохарском В. К ним относится упоминавшаяся надпись на стене — обращение к смерти. А. Лекок (Le Coq 1924) обнаружил тохарскую надпись (пять колонок) на оборотной стороне изображения Будды на деревянной табличке (надпись не издана). В области Ладакх близ дер. Драггэ на берегу о-ва Пангконгцо найдена тохарская В надпись рядом с согдийской (относящейся к 825/6 г.), тибетской и китайской надписями (Перих 1964, 122; Müller 1925—1926; Dauvillier 1949). Не приходится сомневаться, что более полное археологическое обследование Восточного Туркестана и соседних районов, более тщательная инвентаризация и издание имеющихся в музейных фондах текстов могут существенно обогатить наши представления о тохарской литературе. Хотя большинство описанных выше текстов фрагментарно, их сохранившиеся части дают представление и об объеме каждого произведения, и о возможном общем их числе. Неоспоримо, что тохарская литература играла весьма важную роль в Центральной Азии во второй половине I тыс. до н. э. и, возможно, ранее.

В общей картине экспансии буддизма из Индии в Китай тохарская культура занимает особое место. Сохранившиеся тохарские буддийские тексты (VI—VII вв.)

по палеографическим данным (Thomas 1954) и датировкам упоминаемых князей (в основном VII в.) примерно совпадают со временем наиболее интенсивного проникновения буддизма в Китай. Вместе с тем можно думать, что, во всяком случае со времени Кумарадживы (IV—V вв.), носители тохарских языков играли видную роль в переводе на китайский язык санскритских буддийских сочинений (возможно, иногда с тохарских их переводов или переложений). Вероятно, близость некоторых буддийских сочинений на тохарских и китайском языках не случайна, а свидетельствует о промежуточной роли тохар при переводе индийских текстов. В пользу этого говорит и форма ряда буддийских санскритских заимствований в китайском языке, показывающая, что они проникли из тохарских языков (Цзи Сяньлинь 1959). О тохаро-китайском и санскритско-китайском двуязычии неоспоримо свидетельствуют документы из буддийских монастырей Восточного Туркестана. В VI—VII вв. и несколько позднее в них говорили и на обоих тохарских языках⁶⁴, и по-китайски, и на древнетюркском, и на гибридном санскрите, который (в его буддийском турфанском варианте) был основным письменным, а отчасти и устным языком буддийской проповеди и священнослужения. В этой среде, где престижное значение долго сохранял наряду с санскритом тохарский А (а вплоть до X в. — и тохарский В), переводы с двух этих священных языков на китайский (иногда) и на древнетюркский (регулярно) делались не прямо с санскрита, а через посредство тюркских языков. Судя по встречающимся в хотано-сакских рукописях тохарским обозначениям метров (Winter 1955g) и другим тохарским глоссам (Thomas 1983), часть их тоже могла составляться при учете тохарских версий или даже переводиться с тохарского.

Разумеется, не следует во всех случаях видеть тохарское влияние или его преувеличивать. Иногда значение языка-посредника при культурном общении могли иметь среднеиранские языки (например, согдийский), существенно воздействовавшие и на тохарский. Еще менее ясно, в какой мере и какие именно тибетские буддийские сочинения связаны с тохарскими. Некоторые яркие параллели, которые можно обнаружить (как показал еще Э. Сепир) в тохарских и тибетских синтаксических конструкциях, находят соответствие и в других языках, на которые переводили с тохарских⁶⁵. В общих синтаксических явлениях можно видеть след литературного взаимодействия (Иванов 1972). Не исключено, что так же может объясняться совпадение двух функций — союза «и» и служебного показателя со значением творительного падежа (тох. А *-yo* и тиб. *dan*). Эти явления могут иметь и типологическое объяснение.

Для оценки значимости тохарских текстов для религиозных традиций Восточного Туркестана весьма существенно, что еще в середине X в. манихейские тохарские В гимны к Мани и Иисусу, восходящие к одному тохарскому В источнику, обнаруживаются в древнетюркской и иранской книгах. Для позднего переписчика тохарский В (как в VII в. — тохарский А) уже был непонятен, но текстам на этом языке в манихейской (как прежде — в буддийской) среде приписывалась особая священная значимость.

Сохранившиеся тохарские тексты позволяют составить достаточно полную картину напряженной духовной жизни, философских и эстетических исканий их переводчиков и составителей. Один из примеров — надпись на стене (на буддийском гибридном санскрите указан исполнитель — писец или художник, монах с

санскритским именем Дхармачандра). В начале надписи указан метр (тох. A *kantsa-darsanne*)⁶⁶. Далее следует тохарский В текст (Sieg, Siegling 1953, 189):

<i>Arai srukalyñe /</i>	<i>cisa nta kca mā prāskau /</i>
<i>Pontas skukelle /</i>	<i>ka niś [s]eske tañ prāskau /</i>
<i>S-ārai ni palsk[o] /</i>	<i>cisa prāskau pon prekenne /</i>
<i>Twenke kalatarñ /</i>	<i>apiś warñai nreyentane //</i>
О смерть, тебя ведь /	как будто не боюсь я /
Все смертны, разве /	один тебя боюсь я? /
Мысль у меня есть; /	боюсь тебя все время я /
Меня ведешь ты /	из ада в ад, что всех страшней //

В этом коротком стихотворении — одном из стихотворных шедевров в том мировом ряду, который подытожен текстами 14-й симфонии Шостаковича, — поражает глубочайшая эстетизация темы смерти и страха перед ней. Большое отличие от ветхозаветного описания сходного текста на стене (в сцене Валтасарова пира) уже в том, что с самого начала указан метр: вводится сперва форма, а потом начинается тематическая подготовка. Она построена парадоксально: автор (или переводчик)⁶⁷ начинает с отрицания своего страха, переходит к логическому обоснованию его неоправданности (в стихотворении есть переиначенные цитаты из «Удапаланкары» (1—3) и тохарской «Уданаварги»), а кончает утверждением своего страха. Этому переходу соответствует смена метрических структур: от двенадцатисложника (пять слогов до цезуры, семь слогов после цезуры) в первых двух строках к тринадцатисложнику⁶⁸ (пять слогов до цезуры, восемь слогов после нее) в двух последних строках четверостишия. Тематический перелом подчеркнут третьим повтором основного глагола (*praskau* ‘боюсь’), на этот раз не в конце строки, а в середине, и сплошной аллитерацией на *p(r)* — в той же строке. Повтор формы *pontas* ‘всех’ (*-pontamtś*, род. п. мн. ч.), *pon* (*-pont*) ‘все’ связывает вторую и третью строки. Повтор производных от *sruk-* ‘убивать/умирать’ в одной и той же метрической позиции — связывает первую и вторую строки, повтор междометия *arai* ‘о!’ в начальной позиции — первую и третью строки, которые связаны также одинаковым местом местоимения *cisa* после цезуры. Четвертая строка выделена введением личной формы глагола во 2-м лице в начале — перед цезурой. Столь изощренная поэтическая техника — вовсе не отличительная черта данного стихотворения. Большинство сохранившихся тохарских буддийских текстов либо метрические целиком (иногда с переменными метрами), либо содержат метрические вставки. О высоком стихотворном мастерстве свидетельствует то, что во всех тех случаях, когда известен санскритский оригинал, можно обнаружить стремление тохарского переводчика передать смысл в рамках заданных метрических ограничений. В серии работ Ф. Томаса (Thomas 1968a; 1969a; 1977a; 1977г; 1983) проанализированы тохарские тексты, отражающие сомнения тохарского переводчика в том, насколько успешно эта задача им решена.

Большое значение для выяснения степеней зависимости тохарских переложений от санскритских образцов имеет точное определение смысла глагола тох. A *ritw-*, B *ritt-* ‘соединять, связывать’, причастие которого (*rerittu*) обычно обозначает работу составителя над текстом. Действительно, тохарские писцы-авторы не называли себя переводчиками, они были составителями текстов⁶⁹. Многие руко-

писи не просто переведены или пересказаны: они соединены из ряда предложений, иногда — инсценировок. Не меньший интерес представляют и тохарские тексты, славословящие искусство писца и его занятия. Говоря о роли тохарской культуры в передаче санскритской (и вообще индийской) культурной эстафеты на восток Азии, не следует забывать помимо религиозно-философского аспекта и о собственно эстетическом, позднее развитом и в китайской, и в японской традиции.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья была написана в 1984—1985 гг. по заказу Б. А. Литвинского для планировавшегося им коллективного труда, соответствующий том которого был издан с большим промедлением (вызванным главным образом внешними обстоятельствами)⁷⁰. За последнее время главным открытием в области тохарской литературы было обнаружение (совершенно случайное — не при раскопках, а в ходе сельскохозяйственных работ) очень значительного числа недостававших (в период подготовки издания Зига и Зиглинга) листов рукописи тохарского А перевода буддийской мистериальной пьесы о будущем Будде Майтрейе «Майтрейя-самити-натака» (Представление о Встрече с Буддой Майтрейей). Все вновь найденные фрагменты были изданы, переведены и прокомментированы в сопоставлении с древнетюркскими (уйгурскими) вариантами текста сперва китайским ученым Сян-Лином, а потом им же в сотрудничестве с В. Винтером и Ж. Пино⁷¹. В этих фрагментах речь идет о предшествующих Буддах, о 32 признаках вновь рождающегося Будды, о дряхлом брахмане Бадхари. Содержание фрагментов очень близко не только к древнетюркским переводам (сделанным с тохарского), но и к хотано-сакской поэме, изданной и переведенной сперва Лейманом⁷², потом Бэйли, ее детально комментировавшим⁷³, и Эммериком и другими современными иранистами. В настоящее время кажется возможным подойти к восстановлению того отразившегося в тохарских, древнетюркских и восточноиранских (хотано-сакских) версиях общецентральноазиатского (восточнотуркестанского в современной терминологии) текста, который в конечном счете может иметь северо-западноиндийское происхождение (в пользу чего говорит сравнение с памятниками буддийского изобразительного искусства), хотя предполагаемый санскритский источник центральноазиатских текстов до сих пор не найден. Возможно и сравнение текстов о Будде Майтрейе с центральноазиатскими памятниками изобразительного искусства⁷⁴.

Центральная Азия этого времени может рассматриваться как пример взаимодействия и взаимообогащения нескольких письменных литературных традиций, составлявших культурное и религиозное единство на территории, образовывавшей одно целое. В Восточном Туркестане I тыс. н. э. основной религией, выражавшейся в письменных текстах на многих языках (тохарском А и В, санскрите, пракритах, пали, согдийском, хотано-сакском, муртукском сакском и других сакских, древнетюркском, китайском, возможно, и на древнем бурушаски и некоторых других еще недостаточно изученных или фрагментарно засвидетельствованных языках), был буддизм⁷⁵. Зимой 2001 г. в Университете Калифорнии в Лос-

Анджелесе, как за несколько лет до этого на философском факультете Московского университета, я осуществил свое давнее намерение на специальном семинаре разобрать некоторые из главных буддийских понятий, способов их выражения на каждом из этих и других основных языках буддизма (классическом тибетском, японском) и текстов, где они используются.

В качестве примеров таких соответствий можно привести:

1) санскр. *dharmā* ‘закон, учение’ — одно из основных трех «сокровищ» (*ratna-*) или «прибежищ» (*śarana-*), на которых основан буддизм, = пали *dhamma* = тох. *A märkampal* = тох. В *pelaikne* = тибетск. *chos* = кит. *fa* = японск. *hō* или *datsuma*⁷⁶;

2) санскр. *dhyāna* ‘сосредоточенность, медитация, погруженность в медитацию’ = пали *ch’anna* = тох. *A plyaskem/η* = тох. В *ompalskoññe* = тибетск. *bsam gta n* = кит. *ch’an(-na)* = японск. *zen(na)* = корейск. *sōn* = вьетнамск. *thiè/lên*;

3) согдийск. *ky’ky nyztk* ‘ушедший из своего дома’⁷⁷ = тох. *A wast-äs lantu* ‘ушедший из дома’ = ‘монах или Бодхисаттва’⁷⁸ = др.-тюркск. *barq-tin ün-miš* ‘ушедший из дома’ (др.-тюркск. *barq-* ‘имение, дом’ + отложит. пад. *-tin*; *ün-* ‘уйти из родительского дома’ + *-miš*) = кит. *ch’u kia jen*; ср. тибетск. *k’yim-med-pa* ‘бездомный’ (о бездомном священнике);

4) хотано-сакск. *puña* < санскр. *punya* ‘достоинство, заслуга, кармический результат волевого исполнения благих действий’ > пали *puñña*, тох. *A pñi* = тох. В *yarp-o* (от глагола *yarp-*) = тибетск. *bsod nams* = кит. *fu*;

5) хотано-сакск. *byüh-* ‘изменить, перевести’⁷⁹ (др.-хотанск. 1 л. ед. ч. *byüh-īmā*) < **vi-yauf-ya-* < иранск. *vi-y[a]up-* > согдийск. **yauf-* в *pč-ywf-s* ‘μετεμορφώτη = *transfiguratus est*’;

6) санскр. *tathāgata-* = пали *tathāgata-* = тох. *A tāmne-wākñā kakmu* = тибетск. *de bzhin gsegs pa* ‘так (таким образом) пришедший’ (имя Будды);

7) хотано-сакск. *gyastānu gyastā- gyastānu gyastibalysi* ‘Будда (*balys-*)-бог, бог богов’ = согдийск. *by’nby tm pwtu* ‘Будда (*pwtu*), самый божественный из богов’ = тох. *A ñākt-āssi pātā(-)ññākt-es* ‘Будда (*pātā*), бог богов’ = тох. В *ñāktem=nts ñākte pud(-)ñākte* ‘Будда (*pud*)-бог, бог богов’ = др.-тюркск. *tgri tgrusi burxan* ‘Будда, бог богов’.

Достаточно широкий набор таких соответствий однозначно определяет вторичную понятийную систему, надстроенную над каждым из рассматриваемых языков.

Ж. Пино, опубликовавший популярный очерк тохарской грамматики с приложением избранных тохарских текстов в транскрипции и переводе, издал также такие тохарские В документы парижского собрания, как караванные пропуска (позволившие точнее определить хронологию основной массы тохарских письменных памятников). Ряд ранее неперевожившихся текстов был издан и прокомментирован в журнале, на протяжении последних полутора десятилетий выходящем в Рейкьявике и Копенгагене (*Tocharian and Indo-European Studies*, главный редактор в настоящее время Расмуссен). В Интернете на сайте Titus постепенно во все большем количестве показываются тохарские тексты берлинского Турфанского собрания в очень точном цветовом факсимильном воспроизведении с транслитерацией и переводом.

Исследование археологических следов предков тохар вступило в новую фазу благодаря углубленному изучению мумий ранних жителей Восточного Туркестана, которые хорошо сохранились благодаря климатическим и экологическим особенностям пустынных областей Центральной Азии. С точки зрения физической антропологии люди, чьи мумии хорошо сохранились, принадлежали к европеоидному типу (так называемой кавказской расе), резко отличному от позднейшего тюркоязычного и китайского населения этих областей Центральной Азии. Ткани, в которые завернуты мумии трехтысячелетней давности, характеризуются техникой изготовления текстиля, для которой (согласно новейшим специальным исследованиям Э. Барбер) параллели в ранний период обнаружены не в Центральной Азии, а на Кавказе и в Европе — в областях расселения индоевропейцев. К последним — предкам восточных иранцев и тохар — относят и мумифицированных обитателей Восточного Туркестана (где тогда еще не было тюрков). Поэтому получает подтверждение высказанная ранее гипотеза о косвенном отражении в крайних праkritских текстах, выполненных письмом кхарошти в начале новой эры, ранней формы тохарских языков, из которых после обращения их носителей в буддизм заимствования попали в крайний праkrit.

В 1974 г. выдающийся иранист М. Шварц опубликовал список ряда тохарских слов, в которых он предположил заимствования из тогда не засвидетельствованных слов восточноиранского бактрийского языка, который был тогда известен по немногим текстам. Крупнейшее достижение иранистики, состоящее в обнаружении очень большого числа (порядка сотни) бактрийских документов, позволило через четверть века подтвердить догадку Шварца: во вновь обнаруженных бактрийских текстах найдены такие реконструированные им раньше слова, как бактр. *αγαλγο* : тох. В *akālk*, A *ākāl* 'требуемый'; бактр. *φρομγγο* : тох. В *prāmañk*; двоякая реконструкция многоступенчатого заимствования была осуществлена Шварцем в отношении нескольких слов среднеиндийского праkritа Крарайны (Лу-лана), тексты на котором написаны индийским письмом кхароштки. Эти слова заимствованы из бактрийского в тохарский, откуда в праkrit Крарайнских текстов⁸⁰.

Судя по таким отдельным фразеологическим формулам, как тохарская форма индоевропейского обозначения «славного имени», ранняя устная литература на прототохарском могла быть близка к поэзии на реконструированном «индоевропейском поэтическом языке» (см. о его восстановлении в других статьях этого тома). Но пока что лишь ограниченное число выражений в буддийских тохарских текстах может быть предположительно возведено к этому добуддийскому периоду (ср. выше о тохарских обозначениях в стихах из «Пуньвантаджатаки» солнечного и лунных божеств, параллели которым обнаружены также и в восточноиранских языках Средней Азии и в древнетюркском и могут быть отнесены к архаизмам центральноазиатского языкового союза). Например, тох. В *lyek-emo* 'освещаемый' (медиапассивное причастие на *-mo* от глагола *luk-* 'светить') соответствует ведийскому *ruk-ma-* — эпитету Солнца как бога и хеттскому *lalukk-ima-* 'лучезарный' (архаический суффикс *-ma-* в производном от дублированной формы того же индоевропейского глагола) о боге Солнца в солнечном гимне; в тох. А *ylai-ñäkte-* имени бога, которое в позднейшем употреблении по смыслу соответствует древнеиндийскому имени Индры (см. примеры употребления в

приведенном выше тексте из петербургского собрания Петровского), можно предположить отражение индоевропейского имени божества, у балтов, славян и германцев соотносимого с потусторонним миром (индоевр. *wel- > *yel- > yl-).

Примечания

¹ Позднее рукопись Вебера была детально изучена Р. Хёрнле и опубликована им в транслитерации в сопровождении словаря санскритских и тохарских В слов (Hoernle 1897, 16; 1902a; 1902b; 1916).

² Fremde Zeichen — так их называли Э. Зиг и В. Зиглинг, расшифровавшие тохарские В тексты.

³ Тексты в переводе Э. Зига и В. Зиглинга цитируются ниже под шифром В в соответствии с их нумерацией, принятой в труде немецких ученых.

⁴ Назовем хотя бы труды Н. Д. Миронова по проблемам фонологической интерпретации тохарского письма, а также тохаро-тюркских контактов.

⁵ Следует, однако, заметить, что так и не найден такой иранский язык, по отношению к которому был бы оправдан только термин «тохарский».

⁶ Относительно предлагавшихся ранее датировок V в. н. э. ср. Hoernle 1893; 1897; 1902a; 1902b; 1916.

⁷ Знак *ha* помимо заимствований применялся также при транскрипции тохарских слов, в основном междометного характера.

⁸ В тохарском письме он также обозначается посредством двух точек над знаком соответствующего слога.

⁹ В частности, такие знаки использовались при передаче паузы, разделяющей сцены в джатаках-инсценировках и натаках-пьесах.

¹⁰ Тох. В *raitwe* 'соединение', тох. А *retwe* 'композиция, перевод', глагол тох. В *riti*; тох. А *ritw-* 'соединять'.

¹¹ Каждое изречение вводится, как это принято во всех тохарских текстах, указанием метра, т. е. способа исполнения.

¹² С этим сюжетом связана и драматизованная «Аранемиджатака» (Thomas 1983, 101).

¹³ Любопытно, что санскр. *duhitā śrīr iva* передано тох. А *ckācar śri űkūit oki* 'дочь богине Счастья подобна' (А 59a 3). Тох. А *űkūit* 'бог' вводится в текст без всякого санскритского эквивалента. Таким же образом этот термин, как мы видим выше, добавлялся и к собственно тохарским названиям Луны и Солнца.

¹⁴ В данном тексте А 915, 109b 3, 115b 1 и в его копии А 158b 3; 176a 2: метр *nandavilapat* встречается один раз, а именно в инсценировке *Saḍḍantajataka*; 75b 4.

¹⁵ Ср. во фрагменте А 156b 3 формулу *śrāvasti-siñi* 'относящиеся к городу Шравасты'.

¹⁶ Сочетание глагола *pās-* с обозначением 'слова' восходит к общиндоевропейскому языку (Иванов 1959a, 35) и поэтому удостоверяет древние лексические корни данного поэтического фрагмента.

¹⁷ Нумерация сторон исправлена по Sieg 1952, 36.

¹⁸ Некоторые строфы листа А 351 содержат параллелизм — *Sri űaktes* 'богини Счастья'; *mañ űkat* 'месяц' (Vs. 4).

¹⁹ По этой и другим причинам тох. А *epre-(r)*, В *iprer* 'воздушный простор' следует считать тохарским названием 'неба', на неизвестность которого напрасно сетует Э. Пул-либлэнк (Pulleblank 1966).

²⁰ Корни тох. А *e-*, тох. В *āu* также родственны, но после монофтонгизации **ai* > *e* в тохарском А форма стала неузнаваемой.

²¹ В данном случае — разговорная форма, происходит от *ost-ne*, от основы тох. *A wast*, тох. В *ost-* и окончания тох. А *-am*, тох. В *-ne* (Schildts 1982). Первоначально родственные формы изменились так, что не осталось и следов прежнего тождества.

²² Разговорная форма из *upetane*; корни тох. А *у-*, тох. В *у-* и суффиксы прич. мед. тох. А *-māp*, тох. В *-tane* исконно родственны, но в тохарском В глагол из 1 класса атематических глаголов переходит частично в класс с носовым аффиксом: *у-ne-*. Отсюда — несопоставимость форм.

²³ Видимо, разговорная или ошибочная форма вместо *śuwat* с утратой конечного носового. В тохарском А был родственный глагол *śwā-*, инфинитив которого *śwātsi*, ранее употребленный в тексте, глоссой не снабжен. Однако он образовывал прошедшее время от другого архаического корня — *tāp-*, в тохарском В не сохранившегося.

²⁴ В данном случае корни в обоих тохарских языках одинаковы, но тох. В *rintsate*, соответствующее тох. А *risat*, к тому времени, очевидно, было заменено новообразованием *rim* по продуктивному типу от корня *ri-*; ср. отглагольное *ri-līe*.

²⁵ Форма не вполне ясна. По-видимому, допущена ошибка: вместо твор.-перл. пад. от субстантивированного причастия прош. вр. *mātsiorsa* 'посредством голода' поставлено *-si* по аналогии с инфинитивом тох. В *mātsisātsi* или с тохарской А формой. Возможно также, это запись разговорного произношения *-sa* в безударном слоге. Основы тох. А *nātsw-*, тох. В *mātsi-* первоначально родственны, но зафиксированные формы неузнаваемо далеки.

²⁶ Некоторые поясненные писцом слова, например *tāp*, повторяются, и к ним вторично глоссы не приводятся.

²⁷ К предпринятой В. Краузе попытке перевода на тохарский В нужно отнестись осторожно в свете сказанного выше о степени несходства языков, которое резко проявляется именно в турфанских текстах.

²⁸ Тох. А *sankāsteryaŋe* образовано посредством суффикса *-ñc*, напоминающего крайн. пракрит. *-emci*, от той же основы, что и тох. В *sankāstere* < пали *saṅghatheri*; ср. санскрит. *saṅgha-sthavirī*.

²⁹ Использование форм на *-l* в предикативной функции отражает живое употребление и говорит против предположения, что в турфанской среде тохарский А язык в конце I тыс. н. э. был мертвым.

³⁰ По месту находки иногда выделяют Rotkuppelraum, условно MQR.

³¹ В — шифр тохарских В рукописей берлинского собрания.

³² Имеется в виду сочинение Арьяшуры.

³³ Ср. тох. В *padmottarem* < санскр. *padmottara* (косв. пад.; В 345b).

³⁴ Этот титул встречается также во фрагментированном тох. В тексте, упоминающем Канишку.

³⁵ В данном случае частичный перевод санскр. *mahā* посредством тох. В *orocem* 'большим, великим'. Под строкой В 375b 2 имеется древнетюркская глосса *olohk^a* (*-uluŋ* 'великий'), которая, видимо, переводит тот же термин из предыдущей части текста (Krause, Thomas 1964, 47—48).

³⁶ Ср. лист В 416а 2; *kr(ēnt) ysāssa Pyapyo walo* 'добрый царь Исашша Пьяпо'.

³⁷ Документ В 484 содержит нетохарское и несанскритское имя Йотколо (*Yoikolo*).

³⁸ В отличие от других тохарских текстов во фрагменте В 515 метры указаны формой мест. пад., *kenene* 'в напеве' (Winter 1955).

³⁹ В связи с санскритским и пракритским соответствиями тохарским названиям особенно любопытно упоминание в крайнском пракритском документе 565 занятий, определяемых нахождением «под звездным знаком петуха» (*kukud anikṣatrami*; ср. санскр. *kukkūta*, тох. В *kranko* 'петух').

⁴⁰ Ср. санскр. *bodhyaṅga-* 'часть знания' и *indriya-* 'чувственное, опора сознания' (Розенберг 1918, 171—180).

⁴¹ Данный титул совпадает с обычным титулом кушанских царей (*pacar walo orotstse* 'отец — великий царь'; В 417b 2—3), однако фрагментарность текста не позволяет судить, носит ли он исторический характер.

⁴² Тохарский В текст, очевидно, начинается строкой раньше, чем думали Э. Зиглинг и В. Винтер, уже со слова *ayakanir* (m. III D 259, 13b 4), которое А. Габен отметила как 'не-тюркское'. Это испорченное писцом тох. В *aikentra* 'они знают'. Таким образом, подтверждается предположение о переписывании текста с оригинала на брахми.

⁴³ В. Хеннинг среди реконструируемых знаков отмечает *k*, однако числа знаков после *k* не хватает для данной формы. Возможно, здесь единственное, а не множественное число. Далее: *pw* — *po* 'весь'; *tup* — *tem* 'месяц', *pr[']k* — *perak* 'вера'. О пропусках ' в тохарских формах этой рукописи ср. Gabain, Winter 1958.

⁴⁴ В связи с этим было бы важно исследовать неизвестное название «мелодии», т. е. метра, в согдийском заглавии, но В. Винтер этого не сделал.

⁴⁵ Разночтения касаются отдельных служебных слов, в частности, вводящих предложение: *nano* в одном варианте, *tane* в другом (Souvreur 1955, 111).

⁴⁶ Ишкваку Вирудхаки — одно из мифологических воплощений Будды.

⁴⁷ Любопытен вариант Н 149.337b 5, где упомянут четвертый член — *a[g]a[ma]nta* (санскр. *agamas*) (Souvreur 1954, 50, 51). Ср. ссылку на «Агамасутру» как основной источник в 19-й книге «Абхидхармакоши».

⁴⁸ Семь листов — из коллекции Вебера, позднее приобретенной Р. Хёрнле, и 35 — из коллекции Дж. Маккартни.

⁴⁹ Шифры SI P/1, 2 соответствуют кодам Pe 1, 2, употреблявшимся ранее и цитируемым во многих работах по тохарскому языку.

⁵⁰ Такое же тохарское В соответствие термину, встречающемуся и в «Абхидхармакоше» (VI, 14a — b), есть также в «Уданаланкаре» (В 10b 8; ср. *[yme]ntse śmoñassem śtwer?* В 244a 3).

⁵¹ Архаическая глагольная форма с удвоением *wawārpau* встречается в сходных контекстах после род. пад. на *-entsa* в буддхастотре (В 215b 2 + 221 b 1), ср. В 247b 3—4.

⁵² Ср. близкое по смыслу сочетание *po kleśanma nāksenca* 'уничтожающий все (проявления) мрака' в «Уданаланкаре» (30a 6) и в буддхастотре В 229b 4—5.

⁵³ Аналогичное выражение *krent pelaiyknessa* 'обладающий добрым законом' есть в буддхастотре В 212b 3. Это сочетание засвидетельствовано в «Уданаланкаре» (В 18b 7). Согласно Э. Зигу и В. Зиглингу оно восстанавливается и в «Уданаланкаре» (В 45a 4; Sieg, Siegling 1949, 66).

⁵⁴ Ср. (Thomas 1952, 49). Интересно позднее применение того же образа к Мани, которого должны нести все Будды (Gabain, Winter 1958, 27).

⁵⁵ Санскр. *nirvāna*. Оборот повторяется в «Уданаланкаре»: *nervāmssai riś* (В 28a 2) и в буддхастотрах (В 221a 2): *riśe nervānsai* (В 212a 4); *nervānsai-rin-* (В 212b 1); *r(i)ś nervāmssai*.

⁵⁶ Восстановлено по полностью параллельному месту буддхастотры (В 212a 2).

⁵⁷ Образ повторяется в буддхастотре (В 221a 1 + В 207a 2). Ср. также ее восстановление (Sieg, Siegling 1953, 123, примеч. 11).

⁵⁸ Восстановлено Э. Зигом, сообщено Ф. Томасом.

⁵⁹ Повторяется в буддхастотре (244a 1), ср. также «Уданаланкару» (В 1a 4).

⁶⁰ Санскр. *Gangā*. Сходное словоупотребление в «Уданаланкаре».

⁶¹ Факсимильное издание Э. Леймана (с транслитерацией) не учитывает открытых позднее «чужих знаков».

⁶² Санскр. *maṇḍala*; совпадает с тох. А *koññāktes mañḍal* 'круг Солнца' (Gabain, Winter 1958, 23).

⁶³ Ср. употребление этнонима *Arśi* в тохарских А словосложениях типа *Arśi-ype* 'страна Арши'.

⁶⁴ При этом тохарский А, как и санскрит, был престижным, официальным монастырским языком.

⁶⁵ Тохарские и тибетские абсолютивы соответствуют древнетюркским конвербам.

⁶⁶ Очевидно, 'в таком-то метре'; тох. В окончание 'слово', возможно, происходит от глагола *dars-*.

⁶⁷ Остаётся неизвестным возможный санскритский оригинал, на который в последней строке как будто указывает санскр. *Avici* > тох. В *apis* 'ад Авичи, настрашнейший из буддийских адов'.

⁶⁸ Заметим, что 13 было магическим числом в тохарской системе исчисления времени.

⁶⁹ Интересны авторские отступления тохарских писцов, посвященные писательскому труду (Couvreur 1953a).

⁷⁰ Восточный Туркестан в древности и в раннем средневековье. Этнос. Языки. Религии / Ред. Б. А. Литвинский. М.: Восточн. лит., 1992, С. 222—270, 567—570.

⁷¹ *Xianlin J., Winter W., Pinaut G.-J.* Fragments of the Tocharian A «Maitreya-samiti-Nāṭaka» of the Xinjiang Museum, China. Berlin: Mouton de Gruyter, 1998.

⁷² *Leumann E.* Das Nordarische [Sakische] Lehrgedicht des Buddhismus / Aus dem Nachlass hrsg. von M. Leumann. 1. Aufl. Nendeln (Lichtenstein): Kraus reprint, 1966, 1922—1936.

⁷³ *Bailey H. W.* Prolexis to the Book of Zambasta. Khotanese Texts. Cambridge: University Press, 1967. Vol. 6 (Indo-Scythian Studies).

⁷⁴ Ср. *Gabain A. v.* Das Leben im uigurischen Königsreich von Qočo (850—1250). Textband. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1973. S. 110, 185 (Veröffentlichungen der Societas Uralo-Altaica; Bd. 6).

⁷⁵ Наряду с ним представлено манихейство, несторианское и другие виды христианства, маздеизм и ряд других религий, см. недавний обзор данных: *Tremblay X.* Pour une histoire de la Sérinde. Le manichéisme parmi les peuples et religions d'Asie Centrale d'après les sources primaires // Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 690, Veröffentlichungen des Kommission für Iranistik / Hrsg. H. Eichner und R. Schmidt. Wien, 2001 (сведения о языках и памятниках Центральной Азии домонгольского времени на с. 137—182).

⁷⁶ О тибетском соответствии этому и другим терминам: *dGe-'dun Chos-'phel* Dhammapada translated into Tibetan from the Pāli. Oakland: Dharma Publishing, 1985. P. 243 и след.

⁷⁷ *McKenzie.* The Buddhist Sogdian Texts of The British Library. 1976. P. 54—55, 108, 167.

⁷⁸ Слово оказалось существенным для пьесы «Представление о Встрече с Буддой Майтреей», судя по вновь найденным недостававшим листам.

⁷⁹ *Emmerick R. E.* Saka Grammatical Studies. London, 1968. P. 106; ср. об этимологии *Bailey J.* Op. cit. P. 264 (предложено сопоставление с осетинск. *aejjafyn/aejjaeft* 'догонять, застигать, настигать').

⁸⁰ *Tremblay X.* Указ. соч. P. 24—25, п. 37. В тохарских глухих совпали глухие и звонкие, переставшие различаться, в бактрийском конечное -o было знаком конца именной словоформы. Поэтому бактрийские и тохарские слова совпадают полностью.

Сокращения

ВДИ — Вестник древней истории. М.

ЗВОРАО — Записки Восточного отделения Русского археологического общества. СПб., Пг.

ИАН — Известия Российской Императорской Академии наук. Пг., Л.

ИВАН — Институт востоковедения Академии Наук.

- ABAW — Abhandlungen der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften. München.
 ADAW — Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.
 AKGWG — Abhandlungen der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Göttingen.
 APAW — Abhandlungen der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse.
 BO — Bibliotheca Orientalis. Leiden; Antwerpen.
 BSO(A)S — Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies, London Institution (University of London). London.
 CAJ — Central Asiatic Journal. The Hague; Wiesbaden.
 DAWBIO — Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Institut für Orientalforschung. Berlin.
 IHQ — Indian Historical Quarterly. Calcutta.
 JA — Journal Asiatique. Paris.
 JAOS — Journal of the American Oriental Society. New York; New Haven.
 JASB — Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal. New Series. Calcutta.
 JRAS — Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. London.
 OG — Orientalia Gadensia. Gent.
 OLZ — Orientalistische Literaturzeitung. Leipzig; Berlin.
 SBAW — Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen Klasse der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München. München.
 SDAW — Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst.
 SPAW — Sitzungsberichte der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse.
 ZDMG — Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Leipzig; Wiesbaden.
 ZE — Zeitschrift für Ethnologie. Berlin.
 ZVS — Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung. Wien.

Литература

- Бартольд 1927 — *Бартольд В. В.* К вопросу о языках согдийском и тохарском // Иран. Л., 1927. Т. 1; перепечатано: *Бартольд В. В.* История культурной жизни Туркестана // *Бартольд В. В.* Сочинения. 1963. Т. 2. Ч. 1.
 Бронников 1913 — *Бронников И. А.* К исторической географии тохаров. М., 1913.
 Владимирцов 1925 — *Владимирцов Б. Я.* Об отношении монгольского языка к индоевропейским языкам Средней Азии // Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее Российской Академии наук. Л., 1925. Т. 1.
 Владимирцов 1929 — *Владимирцов Б. Я.* Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхаского наречия: Введение и фонетика. Л., 1929.
 Воробьев-Десятовский 1958 — *Воробьев-Десятовский В. С.* Памятники центральноазиатской письменности // Учен. зап. ИВАН СССР. М.; Л., 1958. Т. 16.
 Иванов 1959а — *Иванов В. В.* Тохарские языки и их значение для сравнительно-исторического исследования индоевропейских языков // Тохарские языки. М., 1959.
 Иванов 1959б — *Иванов В. В.* К определению названия «тохарского В» языка // Проблемы востоковедения. 1959. № 5.
 Иванов 1972 — *Иванов В. В.* Функции «тохарских» языков и «тохарской» литературы в Восточном Туркестане и проблема тюрко-«тохарских» контактов // Центральная Азия и Тибет: История и культура Восточной Азии. Новосибирск, 1972. Т. 1.

- Краузе 1959 — Краузе В. Тохарский язык // Тохарские языки 1959.
- Мионов 1909 — *Мионов Н. Д.* Из рукописных материалов экспедиции М. М. Березовского в Кучу // ИАН. Сер. 6. 1909. № 8.
- Мионов 1912 — *Мионов Н. Д.* [Рец. на:] *Lévi S.* Études des documents tokhariens de la Mission Pelliot // ЗВОРАО. 1912. Т. 21.
- Ольденбург 1892 — *Ольденбург С. Ф.* Отрывки кашгарских санскритских рукописей из собрания Н. Ф. Петровского // ЗВОРАО. 1892. Т. 7.
- Ольденбург 1893а — *Ольденбург С. Ф.* Кашгарская рукопись Н. Ф. Петровского // ЗВОРАО. 1893. Т. 7.
- Ольденбург 1893б — *Ольденбург С. Ф.* Отрывки кашгарских санскритских рукописей из собрания Н. Ф. Петровского // ЗВОРАО. 1893. Т. 8. Вып. 1—2.
- Ольденбург 1894а — *Ольденбург С. Ф.* Еще по поводу кашгарских буддийских текстов // ЗВОРАО. 1894. Т. 8. Вып. 3—4.
- Ольденбург 1894б — *Ольденбург С. Ф.* К кашгарским буддийским текстам // ЗВОРАО. 1894. Т. 8. Вып. 1—2.
- Ольденбург 1894в — *Ольденбург С. Ф.* Отрывки кашгарских санскритских рукописей из собрания Н. Ф. Петровского // ЗВОРАО. 1894. Т. 8. Вып. 1—2.
- Ольденбург 1897а — *Ольденбург С. Ф.* Отзыв о собрании кашгарских рукописей Н. Ф. Петровского // Протоколы заседаний историко-филологич. отд-ния ИАН за 1897 г. 1897. Протокол № 7, 7 мая. Прил. 3.
- Ольденбург 1899 — *Ольденбург С. Ф.* Отрывки кашгарских и санскритских рукописей из собрания Н. Ф. Петровского // ЗВОРАО. СПб., 1899. Т. 11.
- Ольденбург 1900б — *Ольденбург С. Ф.* [Рец. на:] *Hoernle R.* The Bower Manuscript. Facsimile leaves. 1893—1897. The Weber Manuscripts: Another Collection of Ancient Manuscripts from Central Asia in: JASB. 1893. Vol. 62. Pt. 1. Three Further Collections from Central Asia in: JASB. 1897. Vol. 66. Pt. 1. A Note on Some Block-prints from Khotan in: Proceedings of the Royal Asiatic Society of Bengal. 1898. № 4 // ЗВОРАО. 1899—1900. Т. 12.
- Ольденбург 1904 — *Ольденбург С. Ф.* Отрывки кашгарских санскритских рукописей из собрания Н. Ф. Петровского // ЗВОРАО. 1904. Т. 15. Вып. 4.
- Петровский 1892 — *Петровский Н. Ф.* Ответ консула в Кашгаре на заявление С. Ф. Ольденбурга // ЗВОРАО. 1892—1893. Т. 7. Вып. 1—4.
- Протоколы заседаний 1891 — Протоколы заседаний Восточного отделения Русского археологического общества 18 ноября 1891 г. // ЗВОРАО. Т. 6. СПб., 1891.
- Рерих 1964 — *Рерих Ю. Н.* Память о тохарах в Тибете // Сб. памяти Е. Э. Бертельса. М., 1964.
- Розенберг 1918 — *Розенберг О. О.* Проблемы буддийской философии // *Розенберг О. О.* Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам. Пг., 1918. Ч. 2.
- Топоров 1963 — *Топоров В. Н.* Тохарская этимология за двадцать лет // Этимология. М., 1963.
- Тохарские языки 1959 — Тохарские языки. М., 1959.
- Умняков 1940 — *Умняков И.* Современное состояние тохарского вопроса // ВДИ. 1940. № 3/4.
- Умняков 1946 — *Умняков И.* Тохарская проблема // Учен. зап. Ташкентск. гос. ун-та. Ташкент, 1946.
- Фрейман 1952 — *Фрейман А. А.* Тохарский вопрос и его разрешение в отечественной науке: История и филология стран Востока // Записки ЛГУ. Л., 1952. № 128. (Сер. востоковедч. наук; 3).
- Цзи Сяньлинь 1959 — *Цзи Сяньлинь.* Тохарский язык, его открытие, расшифровка и значение для китайско-индийских культурных связей // Тохарские языки. М., 1959.
- Хуан Вэньби 1958 — *Хуан Вэньби.* Талиму пэньди каогу цзи (Заметки об археологических исследованиях в бассейне Тарима). Пекин, 1958.
- Bailey 1970 (1972) — *Bailey H.* Tokharika // JRAS. 1970/1972, № 2.

- Bailey 1972 — *Bailey H.* A half-century of Irano-Indian studies // *JRAS.* 1972. № 2.
- Broomhead 1953 — *Broomhead J.* Tocharian *spin* and *el* // *TPh S.* 1952. Oxford, 1953.
- Couvreur 1947a — *Couvreur W.* Hoopdzaken van de Tochaarse klanken vormleer // *Philologische studiën, teksten en verhandelingen heuven. Beheer van philologische studien. Antwerpen, 1947. Reeks 2. Deel 4.*
- Couvreur 1947b — *Couvreur W.* (Rés.): *Lane A.* The Tocharian Punyavantajātaka // *BO.* 1947. № 5.
- Couvreur 1948 — *Couvreur W.* Het genhoornmotief in de Tochaarse B literatuur // *Miscellanica Gessleriana. Antwerpen, 1948.*
- Couvreur 1949 — *Couvreur W.* (Rés.): *Lane A.* Vocabulary to the Tocharian Punyavantajātaka // *BO.* 1949. № 1.
- Couvreur 1953a — *Couvreur W.* Tochaarse kloosterrekkuningluen karavanpassen van de Bibliothèque Nationale te Parijs // *Handelingen van het Twintigste Vlaams philologencongres. Antwerpen, 1953.*
- Couvreur 1953b — *Couvreur W.* Het leven van de Boeddha volgens de Tochaarse Ioronen // *Handelingen van het Twintigste Vlaams philologencongres. Antwerpen, 1953.*
- Couvreur 1954a — *Couvreur W.* Kutshische Vinaya und Prātimoksa-Fragmente aus der Sammlung Hoernle // *Asiatica Festschrift. F. Weller. Leipzig, 1954.*
- Couvreur 1954b — *Couvreur W.* Koetsjische literate fragmenten uit de Berlijnse versameling // *Handelingen 8 der Luidnederlandse Maatschappij voor Taal en Letterkunde en Geschiedenis. Antwerpen, 1954.*
- Couvreur 1955 — *Couvreur W.* Nieuwe Koetsjische fragmenten van de Bibliothèque Nationale te Parijs // *Handelingen van het Eenentwintigste Vlaams filologencongres. Leuven, 1955.*
- Couvreur 1955—1957 — *Couvreur W.* Bemerkungen zu P. Pouchas thesaurus linguae tocharicae dialecti A // *La nouvelle Clío. 1955—1957. Vol. 7—9. № 1—6.*
- Couvreur 1958—1959 — *Couvreur W.* Centraalaziatische graffiti van de verzameling Peliot in de Musée Guimet te Parijs // *Handelingen van het Nederlands filologencongres. Leuven, 1958—1959.*
- Couvreur 1964 — *Couvreur W.* Nieuwe Koetsjische fragmenten van het Aranemijataka // *OG.* 1964. Vol. 1.
- Couvreur 1965 — *Couvreur W.* Koetsjische schrifttabellen in slanting Gupta // *OG.* 1965. Vol. 3.
- Couvreur 1966 — *Couvreur W.* Sanskrit-Tochaarse Matrçetafragmenten // *OG.* 1966. Vol. 3.
- Couvreur 1968 — *Couvreur W.* Zu einigen sanskrit-kutschischen Listen von Stichwörtern aus dem Catusparisatsutra, Dasottarasutra und Nidanasa-myukta // *Pratidanam: Indian, Iranian and Indo-European studies presented to F. B. J. Kuiper on his sixtieth birthday. The Hague; Paris; Mouton, 1968.*
- Couvreur 1969 — *Couvreur W.* Sanskrit-Tochaarse en Sanskrit-Koetsjische trafwoord enlijsten van de Dirghagama (Dighanikaya) // *OG.* 1969. Vol. 4.
- Couvreur 1970 — *Couvreur W.* Boeddhistische Sanskrit-fragmenten in Koetsjische Handschriften verzamelingen // *ANAMNAΣΙΣ. Gedenkboek Prof. Dr. E. A. Leemans. Brugge, 1970.*
- Dauvillier 1949 — *Dauvillier J.* L'évangélisation de Moyen Âge tibétain // *Actes du XXI Congrès des Orientalistes. 1949.*
- Dschi 1943 — *Dschi H.* Parallelversionen zur tocharischen Rezension des Punyvantajataka // *ZDMG.* 1943. Bd. 97. N. F. 22.
- Filliozat 1948 — *Filliozat J.* Fragments de textes koutchéens de médecine et de magie // *Texte, parallèles sanskrits et tibétains, traduction et glossaire. Paris, 1948.*
- Gabain, Winter 1958 — *Gabain A., Winter W.* Türkische Turfantexte. Ein Hymns an den vater Mani auf «Tocharisch» B mit alttürkischen Übersetzung // *SDAW. № 2. Berlin, 1958.*
- Hoernle 1892 — *Hoernle R.* The Third Installment of the Bower Manuscripts // *Indian Antiquity. 1892. Vol. 21.*
- Hoernle 1893 — *Hoernle R.* The Weber Manuscripts, Another Collection of Ancient Manuscripts from Central Asia // *JASB.* 1893. Vol. 62. Pt. 1.

- Hoernle 1897 — *Hoernle R.* Three Further Collections of Ancient Manuscripts from Central Asia. Calcutta, 1897.
- Hoernle 1899 — *Hoernle R.* A Collection of Antiquities from Central Asia. Pt. 1 // JASB. Calcutta, 1899. Vol. 68, extra-number, 1.
- Hoernle 1902a — *Hoernle R.* Report on the British Collection of Antiquities from Central Asia. Calcutta, 1902. Pt. 2.
- Hoernle 1902b — *Hoernle R.* Facsimile Reproduction of Weber Manuscripts. McCartney Manuscripts, set 1, with Roman transliteration and indexes. Calcutta, 1902.
- Hoernle 1910 — *Hoernle R.* The «Unknown Languages» of Eastern Turkestan // JRAS. 1910. Vol. 1.
- Hoernle 1911 — *Hoernle R.* The «Unknown Languages» of Eastern Turkestan // JRAS. 1911. Vol. 2.
- Hoernle 1915 — *Hoernle R.* A Peculiarity of the Khotanese Script // JRAS. 1915.
- Hoernle 1916a — *Hoernle R.* A Bilingual Fragment in Chinese-Khotanese // Manuscript Remains of Buddhist Literature Found in Eastern Turkestan. Oxford, 1916. Vol. 1. Pt. 1—2.
- Hoernle 1916b — *Hoernle R.* Miscellaneous Fragments // Manuscript Remains of Buddhist Literature Found in Eastern Turkestan. Oxford, 1916. Vol. 1. Pt. 1—2.
- Inoguchi 1961a — *Inoguchi Tai'jun.* Buddhist Sutras in the Tokharian and Khotanese Saka Languages // Buddhist Manuscripts and Secular Documents of the Ancient Languages of Central Asia. Monumenta Serindica. Kyoto, 1961. Vol. 4/2.
- Inoguchi 1961b — *Inoguchi Tai'jun.* Buddhist Documents in Tokharian and Khotanese Languages. Kyoto, 1961.
- Knauer 1913 — *Knauer F.* Der russische Nationalname und die indogermanische Urheimat // Indogermanische Forschungen. 1913. Bd. 31.
- Krause 1948 — *Krause W.* Tocharian studies in Germany // Word. 1948. № 1. Vol. 4.
- Krause 1952 — *Krause W.* Westtocharische Grammatik. 1. Das Verbum. Heidelberg, 1952.
- Krause 1960 — *Krause W.* Handeln und Leiden im Spiegel der Sprache // Forschungen und Fortschritten. 1960. Jg. 34. H. 5.
- Krause, Thomas 1960—1964 — *Krause W., Thomas W.* Tocharisches Elementarbuch. T. 1. Heidelberg, 1960; T. 2. Heidelberg, 1964.
- Kudara 1981 — *Kudara K.* A Fragment of an Uigur Version of the Abbid-harmakośakara // JA. 1981. Vol. 269.
- Lane 1947 — *Lane G.* The Tocharian Punyavantajataka. Text and translation // JAOS. 1947. Vol. 67. № 1.
- Lane 1948 — *Lane G.* Vocabulary to the Tocharian Punyavantajataka // JAOS. Suppl. 1948, № 8.
- Le Coq 1924 — *Le Coq A.* Drei Buddhbilder auf Holztöfelchen, mit tocharischen Aufschriften // OLZ. Jg. 27. 1924. Bd. 5.
- Leumann 1900 — *Leumann E.* Über eine von den unbekanntem Literatursprachen Mittelasiens // Mémoires de l'Académie Impériale des sciences de St.-Petersbourg. 1900. Sér. 8. Vol. 4. № 8.
- Lévi 1911a — *Lévi S.* Note préliminaire sur les documents en tokharien de la Mission Pelliot // JA. 1911. Sér. 10. Vol. 17. № 6.
- Lévi 1911b — *Lévi S.* Études des documents tokhariens de la Mission Pelliot. 1. Les bilingues // JA. 1911. Sér. 10. Vol. 18. № 1.
- Lévi 1912a — *Lévi S.* Une légende du Karānapuṇḍarika en langue tokharienne // Festschrift V. Thomson. Leipzig, 1912.
- Lévi 1912b — *Lévi S.* Un fragment tokharien du Vinaya des Sarvastivādins, Collection Hoernle, № 149, 4 // JA. 1912. Sér. 10. Vol. 19. № 1.
- Lévi 1912c — *Lévi S.* L'Apramāda-varga. Etude sur les recensions des Dharmapadas // JA. 1912. Vol. 20.
- Lévi 1913a — *Lévi S.* Tocharian Prātimokṣa Fragment // JRAS. 1913. № 1.

- Lévi 1913b — Lévi S. Sechs Karawanenpässe (passeports) aus der Sammlung Pelliot // JA. 1913. Sér. 10. № 12.
- Lévi 1913c — Lévi S. Le Tokharien «B», langage de Koutcha // JA. 1913. Sér. 11. Vol. 2.
- Lévi 1914 — Lévi S. Central Asian Studies // JRAS. 1914.
- Lévi 1916 — Lévi S. Kucheane Fragments // Manuscript Remains of Buddhist Literature Found in Eastern Turkestan. Oxford, 1916. Vol. 1. Pt. 1—2.
- Lévi 1925 — Lévi S. Le Sutra du Sage et du Fou. La littérature de l'Asie Centrale // JA. 1925. Sér. 10. Vol. 207. № 2.
- Lévi 1928 — Lévi S. Notes on Manuscript Remains in Kucheane // Stein A. Innermost Asia. Oxford, 1928. Vol. 2.
- Lévi 1932 — Lévi S. Fragments d'un Karmavibhaṅga en koutchéen // Mahākarmavibhaṅga (La grande classification des actes) et Karmavibhaṅgopadeśa (Discussion sur la Maha-Karmavibhaṅga.) Paris, 1932.
- Lévi 1932b — Lévi S. Mahā-Karmavibhaṅga et Karmavibhaṅgopadeśā / Textes sanscrits rapportés du Nepal, édités et traduits avec les textes parallèles en sanscrit, en pali, en tibétain, en chinois et en koutchéen par S. Lévi. 1932.
- Lévi 1933 — Lévi S. Fragments de textes koutchéens: Udānavarga, Udānastotra, Udānalarṅkara et Karmavibhaṅga. Publ. et trad. avec un vocabulaire et introduction sur le « Tokharien » // Cahiers de la Société Asiatique. P., 1933. Sér. 1. Vol. 2.
- Lévi 1936 — Lévi S. On a tantric fragment from Kucha (Central Asia) // IHQ. 1936. Vol. 12. № 2.
- Lüders 1940 — Lüders H. Philologica Indica. Göttingen, 1940.
- Moerloose 1979 — Moerloose E. The way of vision (darśanamarga) in the Tocharian and old Turkish versions of the Maitreyasāmitinātaka // CAJ. 1979. Vol. 23. № 3—4.
- Müller 1925 — Müller F.-W.-K. Eine sogdische Schrift in Ladakh // SPAW. 1925. Bd. 31. H. 1.
- Müller 1926 — Müller F.-K.-W. Reste einer Sogdischen Übersetzung des Padmacintamāṇīdhāraṇī-sūtra. SPAW. 1926.
- Müller, Sieg 1916 — Müller F.-W.-K., Sieg G. Maitrisimit und «Tocharisch» // SPAW. 1916. Bd. 16.
- Pedersen 1941 — Pedersen H. Tocharisch vom Gesichtspunkt der indo-europäischen Sprachvergleichung. Kopenhagen, 1941.
- Pedersen 1944 — Pedersen H. Zur Tocharischen Sprachgeschichte. Kopenhagen, 1944.
- Poucha 1955 — Poucha P. Thesaurus linguae Tocharicae dialecti A / Institutiones linguae Tocharicae. Praha, 1955. Pt. 2.
- Poucha 1956 — Poucha P. Chrestomathia Tocharica / Institutiones linguae Tocharicae. Praha, 1956.
- Poucha 1974 — Poucha P. Tocharisch A *teri*, B *teri*; mongolisch *torū*, hebräisch *torah* // Orbis. 1974. Vol. 23. № 1.
- Pulleyblank 1966 — Pulleyblank E. Chinese and Indo-European // JRAS. 1966.
- Schiefner 1877 — Schiefner A. Der stumme Krüppel // Bulletin de l'Académie Impériale des sciences de St.-Petersbourg. St.-Pbg., 1877. Vol. 22.
- Schiels 1977 — Schiels K. Evidence of Irano-European — *bhi in Tocharian // Folia linguistica. 1977. Vol. 2.
- Schiels 1982 — Schiels K. The origin of the Tocharian locative suffixes // JAOS. 1982. Vol. 102. № 2.
- Schmidt 1974 — Schmidt K. Die Gebrauchsweigen des Mediums in Tocharischen. Göttingen, 1974.
- Schmidt 1980a — Schmidt K. Zu Stand und Aufgaben der etymologischen Forschung auf dem Gebiete des Tocharischen // Lautgeschichte und Etymologie / Hrsg. von Mayrhofer M., Peters M., Pfeiffer O. E. Wiesbaden, 1980.
- Schmidt 1980b — Schmidt K. Zu einer metrischen Übersetzung von Mārcotas Buddhastotra Varārahavara in osttocharischer Sprache // ZDMG. 1980. Suppl. 4.
- Schulze 1934 — Schulze W. Kleine Schriften, Göttingen, 1934.

- Schwentner 1959 — *Schwentner E.* Tocharische Bibliographie 1890—1958 // DAWBIO. 1959. Bd. 47.
- Sieg 1916 — *Sieg E.* Die Geschichte von den Löwenmachern in tocharischer Version // Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte vornehmlich des Orients: Festgabe für E. Kuhr. München; Breslau, 1916.
- Sieg 1918 — *Sieg E.* Ein einheimischer Name für Toxari // SPAW, 1918.
- Sieg 1920 — *Sieg E.* Das Märchen von dem Mechaniker und dem Maler in tocharischer Fassung // Festschrift für F. Hirth. Ostasiatische Zeitschrift. Berlin, 1920. Bd. 8.
- Sieg 1938 — *Sieg E.* Die Kutschischen Karmavibhaṅga. Texte der Bibliothèque Nationale in Paris // Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen. 1938. Bd. 65. Hft. 1—2. B.
- Sieg 1944 — *Sieg E.* Übersetzungen aus dem Tocharischen. 1 // APAW. 1944. № 16.
- Sieg 1950 — *Sieg E.* Geschäftliche Aufzeichnungen in Tocharisch B aus der Berliner Sammlung // Miscellanea Academica Berolinensia. Gesammelte Abhandlungen zur Feier 250 jährigen Bestehens der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin, 1950. Bd. 1/2.
- Sieg 1952 — *Sieg E.* Übersetzungen aus dem Tocharischen. 2 / Aus dem Nachlass hrsgb. von W. Thomas // ADAW. 1952. № 1.
- Sieg, Siegling 1908 — *Sieg E., Siegling W.* Tocharisch, die Sprache der Indoskythen // SPAW. 1908. Bd. 39.
- Sieg, Siegling 1921 — *Sieg E., Siegling W.* Tocharische Sprachreste I. Leipzig, 1921.
- Sieg, Siegling 1931 — *Sieg E., Siegling W.* Udānavarga-Übersetzungen in «kučischer Sprache» aus der Sammlungen des India Office in London // BSO(A)S. 1931. Vol. 6.
- Sieg, Siegling 1933 — *Sieg E., Siegling W.* Bruchstücke eines Udanavarga Kommentars (Udānā-lamkāra?) im Tocharischen // Festschrift für M. Winternitz, 1863—1933. Leipzig, 1933.
- Sieg, Siegling 1949—1953 — *Sieg E., Siegling W.* Tocharische Sprachreste. Sprache B: Text, Übersetzung und Glossar. Göttingen, 1949—1953. Hft. 1—2.
- Sieg, Siegling, Schulze 1931 — *Sieg E., Siegling W., Schulze W.* Tocharische Grammatik. Göttingen, 1931.
- Staël-Holstein 1908 — *Staël-Holstein A.* Tocharisch und die Sprache 2 // Bulletin de l'Académie Impériale des sciences de St.-Petersbourg. St.-Pbg., 1908.
- Staël-Holstein 1909 — *Staël-Holstein A.* Tocharisch und die Sprache 1 // Bulletin de l'Académie Impériale des sciences de St.-Petersbourg. St.-Pbg., 1909.
- Staël-Holstein 1914 — *Staël-Holstein A.* Kopano und Yüeh-shih // SPAW. 1914.
- Stein 1921 — *Stein A.* Serindia. Detailed Report of Exploration in Central Asia and Westernmost China. Vol. 1—5. Oxford, 1921.
- Stein 1928 — *Stein A.* Innermost Asia. Detailed report of explorations in Central Asia, Kansu and Eastern Iran. Oxford, 1928. Vol. 1—4.
- Stumpf 1974 — *Stumpf P.* Der Plural des westtocharischen Demonstrativ-Pronomina-zugleich, ein Betrag zur Dialekt-Gliederung des Westtocharischen // Orbis. T. 23. 1974.
- Stumpf 1977 — *Stumpf P.* Westtocharisch *se-sem*: zwei Paradigmen oder nur eines // ZVS. Bd. 90. 1977.
- Tekin 1980 — *Tekin S.* Maitrisimit nom bitig. Die uigurische Übersetzung eines Werkes der buddhistischen Vaibhāsika-Schule. Bd. 1—2 // Berliner Turfantexte. Bd. 9. Berlin, 1980.
- Thomas 1952 — *Thomas W.* Die tocharischen Verbaladjektive. 1. Aufl. Berlin, 1952.
- Thomas 1953 — *Thomas W.* Ein tocharischer Liebesbrief // ZVS. 1953. Bd. 71. Hft. 1.
- Thomas 1954 — *Thomas W.* Die Infinitive in Tocharischen // Asiatica. Festschrift F. Weller. Leipzig, 1954.
- Thomas 1963 — *Thomas W.* Bemerkungen zu Tocharisch. A. *maskam* (-*marskam*) // CAJ. 1963. Vol. 8. № 1.
- Thomas 1965a — *Thomas W.* Das Fragment M 500, 4/5 der Sammlung Pelliot // ZVS. 1965. Bd. 79. H. 3/4.
- Thomas 1965b — *Thomas W.* Aranemi-Jātaka // Kindlers Literatur Lexikon. Zürich, 1965. Bd. 1.

- Thomas 1966a — *Thomas W.* Tocharische Udanastotras der Bibliothèque Nationale in Paris // ZVS. 1966. Bd. 80.
- Thomas 1966b — *Thomas W.* Bemerkungen zum Gebrauch von Tocharischen A *yo* und Tocharischen B *wai* // CAJ. 1966. Vol. 2. № 4.
- Thomas 1967a — *Thomas W.* Zu den Ausdrücken mit A *ñom*, B *ñem* im Tocharischen // Indogermanische Forschungen. Berlin, 1967. Bd. 72. Hft. 1—2.
- Thomas 1967b — *Thomas W.* Besteht ein formaler Unterschied zwischen N. und Obi. Sg. m. bei den tocharischen Verbaladjektiven? // Die Sprache. 1967. Bd. 13. Hft. 1.
- Thomas 1968a — *Thomas W.* Zur tocharischen Übersetzung des Sanskrit Udanavarga // ZVS. 1968. Bd. 82.
- Thomas 1968b — *Thomas W.* Zur Vorwendung von tocharischen A *oki* (B *ranet* und A *mämtue*) B *mike* in Vergleichen // Orbis. 1968. Vol. 17. № 1.
- Thomas 1969a — *Thomas W.* Zur tocharischen Viedergabe der Sanskrit-Verba des Udānavarga // Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung. Berlin, 1969. Bd. 83. Hft. 2.
- Thomas 1969b — *Thomas W.* Bemerkungen zum Gebrauch von tocharischen A *ptankät* (B *panäkte*, *puñäkte*), A *kom* (B *kaum*); A *kamñkat* (R *kaumñkte*) // Orbis. 1969. Vol. 18. № 1.
- Thomas 1969c — *Thomas W.* Tocharisch. B *panakti* Gen. Sg. // Die Sprache. 1969. Bd. 15. Hft. 1.
- Thomas 1969d — *Thomas W.* Zu der Ausdrücken für Tag and Nacht im Tocharischen // CAJ. 1969. Vol. 13. № 3.
- Thomas 1970a — *Thomas W.* Zu einer stilistischen Besonderheit im Tocharischen // ZVS. 1970. Bd. 84. Hft. 2.
- Thomas 1970b — *Thomas W.* Zu einigen Besonderheiten der tocharischen Syntax // Orbis. 1970. Vol. 19. Fasc. 2.
- Thomas 1971a — *Thomas W.* Bilinguale Udanavarga-Texte der Sammlung Hoernle // Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse. Jg. 7. Wiesbaden, 1971.
- Thomas 1971b — *Thomas W.* Bemerkungen zu den sanskrittocharischen Bilinguen der Turfanfunde // Orbis. 1971. Vol. 20. № 1.
- Thomas 1972a — *Thomas W.* Udānālarñkāra // Kindlers Literatur Lexikon. Zürich, 1972. Bd. 1.
- Thomas 1972b — *Thomas W.* Zu den tocharischen Ekasrñga-Fragmenten // CAJ. Vol. 16, 1972.
- Thomas 1972c — *Thomas W.* Zweigliedrige Wortverbindungen im Tocharischen // Orbis. T. 21. Fasc. 2. 1972.
- Thomas 1973a — *Thomas W.* Zur tocharischen Übersetzung der Sanskrit // Nominalkomposita des Udanavarga // ZVS. 1975. Bd. 87. H. 2.
- Thomas 1973b — *Thomas W.* Zur Bedeutung des Tempuswechsels von Präteritum zu Präsens im Tocharischen // Indogermanische Forschungen. 1973/1974. Bd. 78.
- Thomas 1974a — *Thomas W.* Zu einigen weiteren sanskrit-tocharischen Udānavarga-Fragmenten // ZVS. 1974. Bd. 88. Hft. 1.
- Thomas 1974b — *Thomas W.* Zur verbal Kasussyntax in den sanskrit-tocharischen Udanavarga-Texten // Orbis. 1974. Vol. 28. № 1.
- Thomas 1975a — *Thomas W.* Zu konjunktion *yo* and instrumental affix *yo* in Tocharisch A // Indogermanische Forschungen. 1975/1976. Bd. 80.
- Thomas 1975b — *Thomas W.* Zur tocharischen Entsprechung von skt. *tayin* // Indogermanische Forschungen. 1975. Bd. 80. Hft. 2.
- Thomas 1976a — *Thomas W.* Ein weiteres tocharisches Udanavarga-Fragment // ZVS. 1976—1977. Bd. 90. H. 1—2.
- Thomas 1976b — *Thomas W.* Zu satzverknüpfenden tocharischen A *tmäs*, B *tumen* // Orbis. 1976—1978. Vol. 25. № 2.
- Thomas 1977a — *Thomas W.* Zum Problem der Übersetzung buddhistischer Sanskrit-texte in Tocharischen // Beiträge zur Indiensforschung. Veröffentlichungen des Museum für Indische Kunst. Berlin, 1977. Bd. 4.

- Thomas 1977б — *Thomas W.* Zu «Tocharisch» im Handbuch der Orientalistik // *Orbis*. 1977/1978. Vol. 26. № 1.
- Thomas 1977в — *Thomas W.* Zum Formalon Problem bei den Verbaladjektiven des Tocharischen // *Orbis*. 1977/1978. Vol. 26—27.
- Thomas 1977г — *Thomas W.* Der tocharische Übersetzer und Zweifel an der eigenen Leistung // *CAJ*. 1977. Vol. 21. № 3—4.
- Thomas 1977д — *Thomas W.* Bemerkungen zu A. Y. van Windekens' Buch «Le tokharien» // *Indogermanische Forschungen*. 1977/1978. Bd. 82.
- Thomas 1978а — *Thomas W.* Zur Behandlung von inlautendena *-a- bzw.* in Tocharischen B // *Indogermanische Forschungen*. 1978/1979. Bd. 83.
- Thomas 1978б — *Thomas W.* Ein neues tocharische Prätimoksa-Fragment der Bibliothèque Nationale in Paris // *ZVS*. 1978/1979. Bd. 92. Hft. 1—2.
- Thomas 1979а — *Thomas W.* Formale Besonderheiten in metrischen Texten des Tocharischen. Zur Verteilung von B *tane / the «hier»* und B *nake / nke «jetzt»* // *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*. Jg. 15. Wiesbaden, 1979.
- Thomas 1979б — *Thomas W.* Zur Verwendung von A *šla*, B *šale*, *šle* im Tocharischen // *ZVS*. 1979. Bd. 93. Hft. 1.
- Thomas 1979в — *Thomas W.* Nachtrag zur Sanskrit-Udanavarga-Ausgabe // *ZVS*. 1979/1980. Bd. 93. Hft. 2.
- Thomas 1983 — *Thomas W.* Tocharische Sprachreste. Sprache B. T. 1. Die Texte. Bd. 1. Fragmente 1—11b der Berliner Sammlung // *AKGWG. F. 3*. № 33, 1983.
- Tongerloo 1982 — *Tongerloo A.* La structure de la communauté manichéenne dans le Turkestan Chinois à la lumière des emprunts moyen-iraniens en ouïgour // *CAJ*. 1982. Vol. 26. № 3—4.
- Waldschmidt 1959 — *Waldschmidt E.* Chinesische archäologische Forschungen in Sin-Kiang (Chinesische Turkestan) // *OLZ*. 1959. Jg. 5—6. № 54.
- West 1973 — *West M.* Indo-European metre // *Glotta. Zeitschrift für griechische und lateinische Sprache*. Göttingen, 1973.
- Windekens 1976а — *Windekens A., van.* Le Tokharien confronté avec les autres langues indo-européennes. La phonétique et le vocabulaire. Louvain, 1976. Vol. 1.
- Windekens 1976б — *Windekens A., van.* Etudes de morphologie tokharienne. Pt. 16. L'origine de la désinence verbale B *-cer-* // *Orbis*. 1976/1977. Vol. 25.
- Windekens 1976в — *Windekens A., van.* Notes complémentaires de phonétique tokharienne: le passage B **ā* > *i* et B **wā* > *u* en syllabe ouverte non accentuée // *Orbis*. 1976. Vol. 25.
- Windekens 1976г — *Windekens A., van.* Etudes de morphologie tokharienne. Pt. 15 // *Orbis*. 1976. Vol. 25. № 1.
- Windekens 1976д — *Windekens A., van.* Une trace linguistique d'un culte de chien chez les Tokhares // *Anthropos*. 1976. Bd. 71.
- Windekens 1976е — *Windekens A., van.* Encore le terme «lame» en indo-européen // *ZVS*. 1976. Bd. 20. № 1.
- Windekens 1977а — *Windekens A., van.* Recherches complémentaires sur le vocabulaire tokharien // *Orbis*. 1977. Vol. 26.
- Windekens 1977б — *Windekens A., van.* Tocharien A, B *lyipär* «reste» et grec *λίπαρος* «gras» // *ZVS*. Bd. 21. 1977/1978.
- Windekens 1977в — *Windekens A., van.* Recherches complémentaires sur le vocabulaire tokharien. 2 // *Orbis*. 1977. Vol. 26. № 2.
- Windekens 1978а — *Windekens A., van.* Sur quelques mots sanskrits passés en tokharien // *Orbis*. 1978. Vol. 27. № 1.
- Windekens 1978б — *Windekens A., van.* Recherches complémentaires sur le vocabulaire tokharien. 3 // *Orbis*. 1978. Vol. 27.

- Windekens 1978b — *Windekens A., van.* Recherches complémentaires sur le vocabulaire tokharien. 4 // *Orbis*. 1978. Vol. 28. № 1.
- Windekens 1979a — *Windekens A., van.* Le Tocharien confronté avec les autres langues indoeuropéennes. // *La morphologie noménale*. Louvain, 1979. Vol. 2. Pt. 1
- Windekens 1979b — *Windekens A., van.* Sur un «nouveau» point de départ pour les études phonétiques et lexicales tochariennes // *Orbis*. 1979. Vol. 28. Fasc. 1.
- Windekens 1984 — *Windekens A., van.* De quelques mots iraniens empruntés par le Grec // *ZDMG*. 1984. Bd. 134. № 1.
- Winter 1955a — *Winter W.* Some Aspects of «Tocharian» Drama; Form and Techniques // *JAOS*. 1955. Vol. 75. № 1.
- Winter 1955b — *Winter W.* A Linguistic Classification of Tocharian B Texts // *JAOS*. 1955. Vol. 75. № 4.
- Winter 1959 — *Winter W.* Zur «Tocharischen» Metrik // *Akten des XXIV Internationalen Orientalisten Kongresses*. München; Wiesbaden, 1959.
- Winter 1961a — *Winter W.* Zum sogenannten Durativum in «Tocharisch B» // *ZVS*. 1961. Bd. 87.
- Winter 1961b — *Winter W.* Lexical Interchange Between Tocharian A and B // *JAOS*. 1961. Vol. 81. № 3.
- Winter 1962 — *Winter W.* Die Vertretung indogermanischer Dentale im Tocharischen // *Indogermanische Forschungen*. 1962. Bd. 67. Hft. 1.
- Winter 1963 — *Winter W.* Tocharians and Turks // *Aspects of Altaic Civilization*. The Hague, 1963. Vol. 23.
- Winter 1965a — *Winter W.* Tocharian Evidence for Proto-Indo-European Laryngeals // *Evidence for Laryngeals*. The Hague, 1965.
- Winter 1965b — *Winter W.* Zur Vorgeschichte einiger Verbformen in Tocharisch A // *ZVS*. 1965. Bd. 79.
- Winter 1968 — *Winter W.* Archaismen in der tocharischen Adjectiv und Nominalbindung // *Pratidanam*. Indian, Iranian and Indo-European studies. The Hague; Paris, 1968.
- Winter 1970 — *Winter W.* Some widespread Indo-European titles // *Indo-European and Indo-Europeans*. Philadelphia, 1970.
- Winter 1971 — *Winter W.* Baktrische Lehnwörter im Tocharischen // *Donum Indogermanicum: Festgabe für A. Scherer / Hrsg. von S. Schmitt-Brandt*. Heidelberg, 1971.
- Winter 1972 — *Winter W.* Zur Vertretung von *w nach konsonant in Tocharisch B // *Orbis*. 1972. Vol. 21.
- Winter 1976 — *Winter W.* Tocharisch B -au-; tocharisch A -e- // *Orbis*. 1976. Vol. 25.
- Winter 1977 — *Winter W.* Internal Structure and External Relationship of two Verbal Paradigma: Tocharian B *weñ-*; A *meñ-* «say» // *The Journal of Indo-European Studies*. Hatliesburg, 1977. Vol. 5.
- Winter 1979 — *Winter W.* On the importance of links not missing // *Studies in Diachronic, Synchronic and Typological Linguistics: Festschrift for O. Szemerényi on the occasion of his 65th birthday*. (Amsterdam studies in the theory and history of linguistic science). Amsterdam, 1979. Ser. 4. Vol. 11.
- Winter 1980a — *Winter W.* Morphological Signalling of Selection Properties: Transitivity in Tocharian B and A verbs // *Historical Morphology. Trends in Linguistics, Studies and Monographs*. The Hague, 1980. Vol. 17.
- Winter 1980b — *Winter W.* Tocharisch B *yok*, A *yok* Körperhaer, Farbe und Verwandtes // *Wege Uniserialienforschung*. Festschrift. H. Seller. Tübingen, 1980.
- Winter 1980c — *Winter W.* Zum Beiträge der tocharischen Sprachen zu Problemen (der lautlichen Rekonstruktion des Indogermanischen // *Lautgeschichte und Etymologie / Hrsg. von M. Mayrhofer*. Wiesbaden, 1980.
- Zimmer 1976 — *Zimmer S.* Tocharische Bibliographie 1959—1975. Mit Nachträgen für den vorgerehenden Zeitraum. Heidelberg, 1976.

Н. И. КОНРАД КАК ИНТЕРПРЕТАТОР ДРЕВНЕДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ТЕКСТА

Проблема интерпретации текста была центральной для всей многосторонней научной и литературной деятельности Н. И. Конрада. В этом он продолжал традицию классического востоковедения, ориентированного прежде всего на филологию. Главной задаче интерпретации текста подчинялось и его понимание восточной филологии как науки о текстах. В согласии с той основной линией развития русской ориенталистики, которую продолжал Н. И. Конрад, он еще в 1956 г. выдвинул программу создания нового Института восточной филологии на основе прежнего Института востоковедения. Эта его мысль, подробно аргументированная в особой статье, тогда же им напечатанной в журнале «Вопросы языкознания», сохраняет все свое значение до наших дней.

Н. И. Конрад принадлежал к младшему поколению той плеяды востоковедов, которые сделали русскую ориенталистику первых десятилетий прошлого века известной далеко за пределами России. Вместе с какими учеными начинал свой путь в науке Н. И. Конрад, видно уже из того, кто были его спутники в годы первой мировой войны в длительной поездке в Японию, много значившей для понимания им страны. В том же путешествии принимали участие такие востоковеды, как О. Н. Розенберг и языковед Е. Д. Поливанов. Николай Иосифович рассказывал пишущему эти строки, что молодые ученые, приехавшие в Японию, поделили между собой области японской культуры и религий Японии, которыми каждый из них должен был заниматься: Розенбергу на долю выпали занятия буддизмом, Конраду — добуддийскими культурными традициями. Когда через несколько лет после возвращения из этой поездки Конрад пишет статью об «Исэ моногатари», он в первом ее разделе характеризует три главных начала, оформившихся еще в VIII в. н. э., но продолжавших действовать и в следующие четыре века Хэйана, — синтоизм, воздействие китайской культуры и буддизм. Читателю полезно будет вспомнить, что речь идет о тех самых элементах японской культуры, которые Конраду вместе с его коллегами по научной поездке всего несколько лет до того довелось изучать на месте.

По статьям и книгам Н. И. Конрада о японской и китайской литературе можно видеть, что для него понимание переводимого или исследуемого им художественного сочинения было неотделимо от контекста исторической и культурной среды. Конрад — интерпретатор текста был бы немыслим без Конрада — историка культуры. Достаточно напомнить хотя бы о его замечательной характери-

стике мастеров занимательного городского рассказа кодан, написанной в 1941 г., но напечатанной совсем недавно¹.

Истоки присущего ему понимания культур Дальнего Востока были в живом общении с народами, их создавшими.

В предшествовавшие поездке по Японии годы странствий, которые были одновременно годами учения, Н. И. Конрад совершил путешествие по Корее. Тогда им была написана одна из первых научных работ — полевое описание корейской системы родства. Ее замысел был подсказан великим этнографом Л. Я. Штернбергом. Работа осталась тогда ненапечатанной, но незадолго до смерти Н. И. Конрад смог ее пересмотреть, чему он очень обрадовался.

Изучение средневековой японской культуры немислимо без занятий китайской письменностью, языком и культурой. Хотя для Н. И. Конрада эти занятия были первоначально лишь сопутствующими при решении основных для него проблем японистики, позднее он выступил с многочисленными публикациями, относящимися к китаеведению в собственном смысле слова. Не подлежит сомнению, что именно изучение взаимоотношений между китайскими и японскими элементами в письменности и языке подвело Н. И. Конрада к проблеме эквивалентности разных — языковых, письменных, культурно-исторических — способов выражения одной и той же идеи. Эта проблема все больше привлекала его внимание. В своей позднейшей большой статье о государственной латинице в Японии Н. И. Конрад дал наиболее отчетливую ее формулировку, близкую к удивительно по-современному звучащей мысли Паскаля о языках как шифрах, в которых вместо шифровальных чисел выступают слова. Постоянные размышления на эту тему объясняют и неослабевающий интерес Н. И. Конрада к опытам семиотического анализа искусства и культуры. Характерно, что в 1961 г. он был одним из участников первой конференции по применению математических методов к исследованию художественной литературы, состоявшейся в Горьком. Кроме совсем молодых энтузиастов из Москвы, в ней участвовало два академика — Н. И. Конрад и А. Н. Колмогоров.

За буквой или, вернее, за письменным знаком (в частности, иероглифическим) Конрад всегда умел почувствовать Дух, владевший автором. За знаком ему открывалось значение. Знак при этом мог быть и не словесным. В недавно изданной статье, написанной в 1941 г., Н. И. Конрад напоминает, что «первоначальный “И цзин” является собранием так называемых “триграмм”, т. е. рисунков из различных комбинаций трех горизонтальных линий; эти линии — двух видов, цельная и разделенная посередине; рисунки, в свою очередь, соединяются в “гексаграммы” — комбинации из двух “триграмм”. В таких схематических рисунках древние китайцы стремились передать сложившиеся у них представления о мире, природе и связанной с нею человеческой жизни и судьбе. В этом “тексте”, следовательно, слов нет»². Слова, по Конраду, появились для объяснения этого текста.

Чтение любого текста мыслилось Н. И. Конрадом как его понимание. Образец понимания текста едва ли не всего нагляднее был показан им в разборе стансов Ду Фу в соотнесении с традиционным комментарием. Так, пятый станс Ду Фу: «Фазаньи хвосты раскрывают дворцовое опахало! Солнце окружает чешую дракона... узнаю государево лицо» — Конрад, опираясь на традиционный коммен-

тарий, пояснял описанием дворца в Дамингуне на горе Лунгоушань, где «у трона в парадном зале действительно было большое опахало, сделанное из пышных фазаньих хвостов. Когда обе половинки этого опахала раздвигались, перед всеми предстал восседавший на троне император, и в лучах солнца... действительно ярко блистал вытканый на его одеянии дракон»³. Если традиционный комментарий давал только реальные сведения, необходимые для понимания текста, то Конрад в своем проникновении в текст шел гораздо дальше, раскрывая всю гамму переживаний автора и среды современников, воспринимавших произведение.

Понимание роли аудитории, лишь в последнее время с отчетливостью включенное нашими исследователями в структурный анализ текста, было ясно выражено Н. И. Конрадом в его статье об «Исэ моногатари», автор которой, по словам Конрада, «рассчитывал еще на один элемент, в самом произведении отсутствующий, но для него совершенно необходимый. Этот элемент — эмоция читателя, его реакция на прочитанное. Мы знаем по всему укладу Хэйана, по его стихам, хотя бы по тому, как, при каких обстоятельствах они говорились, на что рассчитывались и пр., что эта ответная реакция читающего или слушающего подразумевалась как необходимый и равноправный элемент всякого поэтического творчества. Когда кавалер Хэйана бросал даме при мимолетной встрече во дворце коротенькое стихотворение — танка, то оно было не полно, его смысл — и фактический и эмоциональный — был совершенно недостаточен, если тут не подразумевать ответное стихотворение дамы, ее соответствующую эмоцию. Поэтому большинство хэйанских стихотворений, и главным образом те, которые более всего построены на эмоциональном начале, именно любовные, неизбежно требуют и сопровождаются ответами, т. е. дополнительными стихотворениями собеседника. Этот закон можно проследить и на нашей повести, где стихотворение кавалера почти постоянно влечет за собой ответ дамы, на который оно, безусловно, и рассчитывает. И это не просто ответ — это второй равнозначный элемент единого поэтического организма. И поэтому необходимо утверждать, что любое стихотворение “Исэ моногатари” в композиционном смысле теснейшим образом связано со своим ответом»⁴.

Если в морфологическом анализе технических приемов построения отрывков⁵ и композиции всего текста автор цитируемой статьи, напечатанной впервые в 1921 г., созвучен находившейся тогда в расцвете морфологической школе ОПОЯЗа (к которой примыкал его товарищ по занятиям японским языком и литературой Е. Д. Поливанов), то понимание роли аудитории предвосхищает позднейшее развитие структурной поэтики, выявившей роль диалога автора и читателя.

Едва ли не самым убедительным примером раскрытия связи темы и настроения произведения с характером эпохи (при постоянном соотношении и с эпохой, в которую работал сам исследователь) остаются разборы «Записок из кельи» Камоно Тёмэя. Н. И. Конраду не только удалось в этих исследованиях открыть связи психологии автора и доминирующего настроения «Записок из кельи» с общей атмосферой времени. Он сумел показать, как это доминирующее настроение определило и формальную структуру текста: «...все произведение написано для оправдания одной темы; одной теме подчиняется все изложение в целом; соответственно ей располагаются по своим местам отдельные части этого изложения. Одна тема объединяет собой элементы “Записок”, сцепляя их в одно неразрывное

целое». В отличие от традиционных японских комментаторов Н. И. Конрад пошел гораздо дальше выявления идеи мудзёкан (буддийской концепции непостоянства всего в этом мире). Он увидел, как эта единая тема определила всю композицию «Записок из кельи». Пользуясь только что введенным морфологической школой различием фабулы и сюжета, Н. И. Конрад пришел к выводу, что «Тёмэй исходит из определенного художественного замысла и берет свою фабулу как материал для конструкции сюжета. Он оформляет данные фабулы в чисто сюжетном порядке. Этот сюжет “Записок” — жизнь отшельника — данные фабулы определяет так, чтобы показать факты жизни Тёмэя только в этом одном аспекте». В целостном анализе всего произведения (начиная с его композиции и кончая отдельными стилистическими приемами) как определяемого единством темы цитируемый ранний труд Конрада близок последующим опытам наших крупнейших исследователей (и создателей) искусства, например, С. М. Эйзенштейна, тяготевшего к выведению всех стилистических элементов из единой темы (что было развито в новейших работах, изучающих движение от темы к тексту)⁶. Но при этом для Конрада характерно было и постоянное внимание к наследию традиционной японской поэтики. В разборе «Записок из кельи» своей задачей Н. И. Конрад считал рассмотрение их внутренней структуры с привлечением имманентных произведению критериев — положений японской теоретической поэтики. При описании композиции «Записок» в целом он ориентируется на традиционное выделение *окори* (зачина), *хари* (изложения) и *мусуби* (заключения). В разборе же не только общей структуры, но и стилистических черт отдельных отрывков Н. И. Конрад воспользовался также традиционным учением о *ко-о* («призыве — отклике»). Анализ этого приема он связал и с пониманием единства всего текста как одного целого. Предложенный им анализ представляется существенным вкладом в учение о синтаксическом параллелизме, намеченное еще акад. А. Н. Веселовским (в недавнее время развитое Р. О. Якобсоном)⁷. В своем разборе «Записок из кельи» Н. И. Конрад показал, как разные его части (*окори* и *мусуби*) соединяются повторением «призывов — откликов». Анализ традиционного приема *ко-о* в этой работе связывается и с тематическим изучением единства текста, и с развитием современного учения о синтаксическом параллелизме.

Тщательный анализ приемов классической японской поэтики, осуществленный Н. И. Конрадом в 1924 г., но напечатанный полвека спустя, был необходим именно для правильного восстановления того, как понимался текст во время его написания. Тонкость проникновения Конрада в суть японской поэтической структуры можно пояснить на примере анализа использования омонимичности как одного из основных приемов японской классической поэзии. Конрад замечает, что «считалось очень красивым, если автор, создав стихотворение с определенной темой и развив ее в последовательном ходе, введет посредством использования омонимов еще один дополнительный образ, развивающий ту же тему, но с несколько другой стороны»⁸. Этот прием Конрад демонстрирует на примере стихотворения из «Исэ моногатари» (2), где использована омонимичность форм *нагамэ* ‘смотрит с тоской’ и *нага* ‘долгий’ + *амэ* ‘дождь’. Соответственно строки

Хару-но моно тотэ
Нагамэ курасицу

могут пониматься двояко: либо как

Ведь весна теперь, и я
Все смотрю тоскливо вдаль,

либо как

Ведь весна теперь — и вот
Льется долгий, долгий дождь⁹.

Первое стихотворение из «Исэ моногатари» служит в той же работе Конрада для разбора более сложного примера искусного приема, создающего второй параллельный смысл стихотворения. Для первого возможного его понимания, определяемого значением слова *Синобу* как названия места, славившегося окрашенными тканями, нужен фактический комментарий: «...следует знать, что в древней Японии ткани окрашивались примитивным способом: на гладкую поверхность камня накладывались различные травы и цветы, поверх них расстилалась ткань и затем по ней проводили каким-нибудь плоским и тяжелым предметом; от давления из растений выступал сок, который пропитывал ткань, окрашивая ее. Получался прихотливо спутанный узор»¹⁰.

Второе чтение стихотворения связано с омонимичным словом *синобу*, которое означает 'любить', благодаря чему «стихотворение получает иносказательный смысл; фиалочки — все девушки, которых герой неожиданно для себя повстречал в этом селении; спутанность узора превращается в метафору волнения сердца»¹¹. Соответственно, стихотворение

Касуга-но но
Вака мурасаки-но
Суригоромо
Синобу-но мидарэ
Кагири сираэдзу

может пониматься либо как

От фиалок тех,
Что здесь, в Касуга, цветут,
Мой узор одежд,
Как трава из Синобу,
Без конца запутан он,

либо как

К этим девушкам,
Что здесь, в Касуга, живут,
Чувством я объят,
И волнению любви
Не ведаю границ¹².

В связи с использованием омонимов Н. И. Конрад разбирает (в частности, на примерах из «Исэ моногатари») один из других главных приемов японской поэтики — *энго* того типа, когда «автор употребляет какой-либо омоним в первом его значении, но вставляет в текст — не создавая нового смысла — какое-нибудь слово, ассоциативно связанное со вторым значением этого омонима»¹³.

В стихотворении из «Исэ моногатари» (24):

Мирумэ паки	Водорослей нет!
Вага ми-о ура то	Бухтой стала я без них,
Сиранзбая	Отчего ж, рыбац,
Корэнэдэ ама-то	Неотступно бродишь все
Аси таюку куру	До изнеможенья ты?

в первой строке употребляется омоним *мирумэ*, означающий и «водоросли», и «встреча, свидание». Поэтому первая строка может пониматься двояко: либо «водорослей нет», либо «свиданий не будет». «Но значение “водоросли” вызывает *энго*: “бухта”, “рыбак”, придавая всему стихотворению аллегорический смысл. Контекст говорит о том, что дама хочет дать понять кавалеру, что ему незачем бродить вокруг ее дома в надежде встретиться с ней»¹⁴.

В другом подобном стихотворении из «Исэ моногатари» (27) обыгрывается значение второй части сложного слова *аи-гатами* ‘трудно повстречаться’, где *катами* (с обычным при сложении озвончением первого согласного между гласными) означает ‘решето’. Это последнее значение поддерживается *энго*: *мидзу марасэдзи* ‘капли не пролить воды’.

Надо то кикю	Отчего, скажи,
Аигатами томо	Недоступной стала вдруг
Наринурану	Взорам ты моим?
Мидзу марасэдзи то	Капли не пролить воды
Тигарасимоно о	Ведь поклялись мы с тобой ¹⁵ .

Стихотворение из 8 отрывка «Исэ моногатари» Н. И. Конрад анализировал как пример особенно искусного применения второго смысла стихотворения, первый смысл которого определяется тем, что герой вдали от столицы на привале видит свои верхние одежды, развешанные на ветвях деревьев:

Карагоромо	Вижу: платья здесь,—
Кицуцу нарэниси	Что привык я надевать,
Цума си арэба	Полы по ветру
Харубару кинуру	Треплются! И грустно мне:
Таби-о си дзо омоу	Как далеко мы зашли!

«Таков первый смысл стихотворения. Второй развивается параллельно благодаря тому, что здесь дан ряд омонимов и иносказаний: *цума* ‘пола платья’ и ‘жена’; *нарэру* ‘привыкать носить на себе’ (об одежде) и ‘привыкать к человеку’ в смысле простой любовной связи; при всем том сохраняется двойственное значение слова *харубару* ‘трепаться на ветру’ и ‘далеко-далеко’; еще сильнее оттеняется признак грусти в слове *омоу* ‘думать’ и, наконец, как бы подчеркивается особый смысл слова *карагоромо* ‘одежда’, по преимуществу столичная, т. е. пышная, дорогая»¹⁶.

Так возникает второй параллельный смысл:

Думается мне:
Там, в столице, далеко,
Милая жена...
Грусть на сердце у меня:
Как далеко мы зашли!

Н. И. Конрад замечает, что возможны еще и другие прочтения стихотворения: «...расстановка омонимов допускает и иную комбинацию мотивов: автор видит свою одежду, что когда-то там, в столице, вышила и поднесла ему, как обычно делалось, жена, и вспоминает об одеждах той, что осталась в столице»¹⁷. В то же время все стихотворение — акrostих, называющий цветы, растущие вокруг путников.

Подобные параллельные чтения не составляют уникальной особенности классической японской поэзии. Исследования последних лет выявили существенность аналогичной игры на омонимичности не только отдельных слов, но и целых строк в ранней греческой трагедии. Так, в «Агамемноне» Эсхила в строках, особенно важных для сюжета трагедии, «почти каждое слово поддается двойной интерпретации»¹⁸. Только теперь становится очевидным, что Н. И. Конраду удалось раскрыть закономерность, управляющую построением многих шедевров мировой поэзии и шире — искусства вообще¹⁹.

Читателю, которому более знакома новая западная поэзия, можно пояснить прием обыгрывания омонимов, сославшись на его использование у крупнейшего ее представителя — Аполлинера, к которому нередко в последнее время обращаются за аналогиями исследователи поэтики, проводя широкие сопоставления, по духу и сути близкие к синтетическим построениям Н. И. Конрада²⁰. Стихотворение Аполлинера «Chantre» («Певчий») состоит из одной единственной строки:

Et l'unique cordeau des trompettes marines,

которая благодаря омонимичности форм *cordeau* 'шнур, бечевка' и *cor d'eau* 'водный рог' и возможности различного понимания сочетания *trompettes marines* (как названия старинного музыкального инструмента с одной-единственной струной или обозначения морских труб) можно понимать как

Один лишь водный рог трубы морской

или как

Всего одна струна, на ней играют...

при возможности и других дополнительных прочтений. Перечисляя некоторые из них, американский переводчик Аполлинера вынужден вспомнить замечание Роберта Фроста о возможном определении поэзии как того, что теряется при переводе²¹.

Приводя первый из цитированных примеров использования омонимичности в «Исэ моногатари», Н. И. Конрад отмечал исключительные трудности, которые возникают в подобных случаях перед переводчиком: «Перевод такого эффекта на русский язык в одном стихотворении вряд ли возможен, так как основное условие адекватного перевода в этом случае состоит не в том, чтобы ввести в одно стихотворение оба образа — “гляжу в тоске” и “долгий дождь”, а в том, чтобы дать один, но двойственный, как едино и в то же время двойственно японское слово *нагамэ*»²².

Перевод, которому столько внимания уделил Н. И. Конрад — первооткрыватель японской литературы для русского читателя, был для него выражением

понимания текста. Он различал три возможных вида поэтических переводов. Первый заключается в том, чтобы «воспринять общечеловеческую поэтическую наполненность стихотворения и затем, совершив обратный ход, выразить результат своего интуитивного познания в оболочке своего национального поэтического языка. Результат при этом должен получиться с точки зрения такого подхода совершенно бесспорный, так как за переводчиком числятся данные непосредственного опыта, очевидные сами по себе и не требующие еще каких-то дополнительных подтверждений.

Второй путь заключается в безусловном следовании тем принципам, которые возведены, между прочим, и Н. С. Гумилевым. Он состоит в том, что переводчик не имеет ни малейшего права отступать в чем бы то ни было от оригинала»²³. Со сходной позиции годом спустя после написания (1924) цитируемой статьи Н. И. Конрад разбирает прозаические переводы Ляо Чжая (Пу Сун-лина), выполненные В. М. Алексеевым. Эта его рецензия замечательна тем, что в ней сперва он дает характеристику китайского стиля Ляо Чжая, а затем сопоставляет его со стилем Алексева, видя в нем «наиболее подготовленного русского интерпретатора» Ляо Чжая²⁴. Конрад особенно ставит в заслугу Алексеву отсутствие цветистости, добавленной при переводе на европейский язык (немецкий) в слог Ляо Чжая даже таким писателем, как Мартин Бубер.

Для понимания связи взглядов Н. И. Конрада на перевод с его культурно-историческими концепциями едва ли не всего важнее третий из путей перевода, намеченных на примере переводов из китайских поэтов еще в статье 1924 г.: «О третьем из возможных путей можно говорить пока лишь как о проблеме, очертающей которой лучше всего обрисовываются в свете культурно-исторической концепции О. Шпенглера.

Если исходить из общей предпосылки «культурных кругов» с «синхронизмами» во внутреннем содержании этих кругов — при их сопоставлении друг с другом *a posteriori*, — китайский и русский круги культуры, в пределах которых протекает, между прочим, и вся жизнь поэзии этих двух народов, будут иметь такие «синхронизмы», т. е. моменты полной эквивалентности в своей качественной относительности. Если признать раз навсегда абсолютную невозможность адекватного перевода — в силу общей невозможности адекватно повторить какое-нибудь явление, — остается устанавливать одни такие эквиваленты и пользоваться ими в качестве наиболее доступного для проникновения в чужие явления средства. Разумеется, решающую роль на этом пути играет опять-таки момент интуитивный, то непосредственное ощущение эпохи и ее продукта, которое переживается при соприкосновении с ними тем или иным способом. Здесь налицо опять такая же непосредственная данность понимания, однако — при всем том — тут возможно привлечение и объективного научного материала — данных истории; сначала как точек отправления, затем и как критериев проверки. Строгий исторический анализ отдельных кругов культуры может привести к установлению знака относительного равенства между двумя какими-нибудь явлениями каждого круга. С точки зрения такого подхода возможно предположить, что в историческом содержании русской поэзии найдется как раз то, что соответствует эпохе Тан — с ее содержанием и духом; найдется и та форма, которая будет *mutatis mutandis* равнозначней пятисловному четверостишию, равнозначней в

аспекте “души” нашей культуры. Отыскивание ее — дело соединенной работы исторического знания и интуиции и требует огромного культурно-исторического кругозора и всей полноты лингвистического знания»²⁵.

Одним из ярких примеров установления синхронизма между эпохой написания текста и эпохой, в которую живет переводчик, может служить предложенная Н. И. Конрадом интерпретация «Записок из кельи» Тёмэя. Благодаря этому истолкованию произведение японского автора второй половины XII в.— начала XIII в. н. э. стало созвучным и читателям 1920-х гг.

С именем Н. И. Конрада — переводчика и интерпретатора японских художественных текстов — связан важнейший момент синхронизма японской и русской культуры. Со временем еще будет понято значение Н. И. Конрада для того обогащения русской культуры XX в. прививкой японских ветвей, которое столько значило для нашего театра и кино. Н. И. Конрад рассказывал о своих беседах о японском театре с С. М. Эйзенштейном — японистом по образованию и склонностям юности, столь напряженно изучавшим Кабуки в соотнесении с собственным творческим экспериментом. В статье Эйзенштейна о театре Кабуки можно найти прямые совпадения с работами Конрада на эту же тему (например, мысли о характере генетической связи Кабуки с дзёрури — японским кукольным театром)²⁶.

Н. И. Конрад не только сам деятельно участвовал — как переводчик и издатель сборников произведений японских авторов в русских переводах, а в последние годы жизни как руководитель серии «Литературные памятники» — в трансляции текстов между культурами. Он стремился теоретически осмыслить процесс этой трансляции. Первым в нашей науке он обратился к усвоению методов современной школы «*littérature comparée*» («сравнительного изучения литературы»); для него она органически продолжала с юности ему близкие идеи сравнительно-исторического литературоведения XIX в. Конрад с увлечением говорил о случайно попавшихся ему комплексах старых номеров «*Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*» («Журнал сравнительного литературоведения»), которые он заново перечитал. Ему самому ареалы распространения литературных жанров от Японии до Прованса мыслились столь обширными, что здесь невольно вспоминаются недавние гипотезы Леви-Стросса о диффузии мифологических сюжетов в Старом и Новом свете²⁷.

Впервые сравнение древнеяпонского любовного стихотворения с провансальской альбой было намечено Конрадом еще в его статье об «Исэ моногатари». Его весьма занимало типологическое сопоставление текстов, удаленных друг от друга в пространстве или времени (например, Полибия и Сыма Цяня в одной из лучших его статей позднего времени), но передающих сходные комплексы идей. Для него самого не существовало границ ни между разными сферами духовной деятельности, ни между разными культурами. Об изваяниях Энку, о которых мы начали узнавать из японских публикаций начала 1960-х гг., он говорил с таким же увлечением, как о роли темы времени в «Волшебной горе» Томаса Манна. Начавший выходить в 1957 г. журнал «Вестник истории мировой культуры», задуманный как издание, параллельное «*Cahiers d'histoire mondiale*», нашел в Конраде деятельного сотрудника, потому что к тому времени его интересы прежде всего были обращены к историко-культурному синтезу. Оттого возник и его интерес к А. Тойнби, переписка с которым была в последующие годы напечатана.

Следуя методам самого Конрада, при интерпретации написанного им научно-го текста постоянно следует помнить о личности автора. Едва ли не лучше всего ее можно охарактеризовать, процитировав данную им самим характеристику писателя в старинной китайской традиции: «Писатель лишь тот, на ком лежит вся целокупность “вэнь”, кто сам носитель просвещения — культуры — цивилизации *par excellence*. Это образованнейший прежде всего человек, и не наносно-формально, но внутренне-претворенно; человек, впитавший в себя прошлое своего народа в его чистейшей Эссенции и сконцентрированной форме и затем переработавший соответственно этому весь свой психический строй. Такой писатель совершенно определенно относится и к своему творчеству; оно для него — не исход накопившимся чувствам, не запечатление своих наблюдений, не агитационное изложение своих мыслей, но служение “вэнь”, свободное от узости, ограниченности и косности данного момента, места, положения. Основные направления творчества — к стихии “человечества” в чистейшей форме; основное чувство писателя — сознание ответственности за каждое слово перед лицом “человеческого” и его исторического воплощения “вэнь” — культуры»²⁸.

Сформулированное в этих словах Н. И. Конрада понимание носителя культуры как сознающего свою ответственность «перед лицом “человеческого”» представляет интерес в нескольких отношениях. На этом примере видно, как Конрад умел оживить традиционные представления старых культур Восточной Азии, которыми он занимался. Он смог донести их до читателя в форме, созвучной нашему времени, не поступаясь строгостью филологического исследования и не допуская нарочитой модернизации. Это объяснялось тем, что в исторически данном тексте старой культуры он выявлял глубинный слой, в конечном счете соотнесенный и с данностями других, более поздних культур, в том числе и той, носителем и одним из продолжателей которой был сам Конрад. Приведенное определение носителя культуры верно и по отношению к той эпохе (Ляо Чжая), о которой писал Конрад, и как модель (далеко не всегда реализуемая), остающаяся существенной и для последующих периодов. Сам Конрад стремился к реализации аналогичной программы претворения усвоенной им культуры во всей своей внутренней, духовной организации и деятельности, направленной на служение основным принятым им ценностям. С этим связано и то исключительное внимание, с которым Конрад относился к сохранению и передаче потомству прежних текстов культуры. Поэтому и серия «Литературные памятники» нашла в нем внимательного и заботливого главного своего составителя и попечителя. Он постоянно обдумывал проекты новых переводов (в последние годы его занимал план издания трех исповедей: Августина, Ж.-Ж. Руссо и Льва Толстого), которыми считал нужным ее дополнить. Но с таким же тщанием и бережностью относился он и к трудам ушедших своих друзей и коллег, занимавшихся интерпретацией текстов древних культур и не успевших увидеть свои работы напечатанными при жизни. Достаточно напомнить о его усилиях, приведших к публикации (а затем и к увенчанию посмертно Ленинской премией) замечательного труда Н. А. Невского по дешифровке тангутских текстов. Впервые упомянув об этой работе в своей статье 1956 г., излагавшей принципы создания нового Института восточной филологии, Конрад затем много раз возвращался к оценке труда Невского: и в своем докладе о Невском, прочитанном на специальном заседании Ученого совета Ленинградского отделения Ин-

ститута востоковедения, и в статье о Невском, напечатанной тогда же в «Правде» (под этой статьей Н. И. Конрад поставил и подпись автора этих строк, участвовавшего в ней только как собеседник, к разговору с которым о труде Невского не раз возвращался Конрад: деталь, характерная для щепетильности Конрада в проблемах авторства текста); и, наконец, в более подробной рецензии в «Вопросах языкознания». В открытиях Невского, за которыми ему в свое время довелось следить неотступно по мере того, как Невский день за днем (точнее, поздней ночью — они жили рядом, и Невский, как и Конрад, засидевшись за работой, заходил к Конраду поделиться новостями о тангутках) сообщал Конраду о своих выводах, Конрад особенно ценил общий подход к дешифровке. Конрад-интерпретатор текста не мог не видеть значения дешифровки как модели точной интерпретации и перевода. Его восхищало то, как Невский раскрыл смысл тангутских иероглифов благодаря сличению тангутских текстов с параллельными тибетскими и китайскими. В дальнейших обсуждениях работы Невского Н. И. Конрада особенно занимала специфика тангутского письма, превращенного в полностью условную систему передачи значений, уже никак не связанную с пиктографическими (изобразительными) истоками, еще очевидными в ранних начертаниях китайских иероглифов.

Пример отношения Конрада к той дешифровке и интерпретации текстов, которую осуществил Невский на материале тангутских памятников, не является единичным.

Заботам об издании работ других ученых он уделял больше внимания, чем публикации собственных трудов по истории японской литературы, во всем объеме увидевших свет лишь после его смерти. В этом до конца последовательном служении общей цели, отвлекающемся от суетного и личного, сказывалось выполнение той программы жизни носителя культуры, которая цитировалась выше.

Характер настоящего издания не позволяет здесь говорить о биографических проявлениях тех черт Конрада-ученого и человека, о которых бегло уже приходилось писать²⁹, но без которых его облик интерпретатора текста представляется неполным.

Широта деятельности Н. И. Конрада была под стать широте его научных устремлений и познаний. Но все эти, казалось бы, различные занятия объединялись несколькими перечисленными выше центральными идеями. От текста он шел к людям, его создавшим и понимавшим, стремясь объяснить это понимание людям другого языка и другой культуры. Восточная филология как наука о текстах, чтение текста и его перевод как понимание текста, трансляция текстов между культурами и типология по сути своей эквивалентных («синхронизируемых»), хотя бы и предельно удаленных друг от друга, текстов предстают как разные стороны одной проблемы интерпретации текста, завещанной Н. И. Конрадом будущему поколению филологов.

ПОСТСКРИПТУМ

Хотя автор предполагает собрать вместе свои работы по истории науки в другом томе, для этой статьи (впервые напечатанной в кн.: Исэ Моногатори /

Пер., ст. и примеч. Н. И. Конрада. М.: Наука, 1979. (Литературные памятники. Малая серия). С. 260—286) сделано исключение. Это объясняется общетеоретической значимостью обсуждаемых в работах Н. И. Конрада принципов поэтики. Сами произведения японской литературы (и в меньшей степени китайской), которые привлекаются в качестве иллюстраций, относятся к периоду более позднему, чем рассмотренные выше древневосточные тексты, поэтому статья служит как бы связующим звеном с последующими, касающимися средних веков и Возрождения.

Примечания

¹ Конрад Н. И. Кодан и ракуго в период Эдо // Конрад Н. И. Японская литература: От «Кодзики» до Токутоми. М.: Наука, 1974. С. 343—378 (также перепечатано: Конрад Н. И. Избр. труды: Литература и театр. М.: Наука, 1978. С. 222—250).

² Конрад Н. И. О понятии «литература» в Китае // Конрад Н. И. Избр. труды: Сииология. М.: Наука, 1977. С. 551. Ср. об «И цзин» выше в конспекте лекций о древневосточной литературе и постскриптуме к нему.

³ Конрад Н. И. Запад и Восток. М.: Наука, 1966. С. 186.

⁴ Конрад Н. И. «Исэ моногатари» // Конрад Н. И. Японская литература... С. 209.

⁵ Там же. С. 207. Ср. там же (в написанной несколько позднее статье «Очерк японской поэтики». С. 65) идеи канона и отклонения от него, перекликающиеся с мыслями основателей ОПОЯЗа.

⁶ Об этих идеях Эйзенштейна см.: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. С. 146 и след. (см. первый том настоящего издания).

⁷ Относительно принципиальной значимости проблемы параллелизма и работы о нем акад. А. Н. Веселовского для современной науки см.: Баевский В. С. Проблема психологического параллелизма // Сибирский фольклор. Вып. 4. Новосибирск, 1977. С. 57—75; см.: Jakobson R. Questions de poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1973. P. 234—279.

⁸ Конрад Н. И. Очерк японской поэтики... С. 23.

⁹ Там же. С. 23—24.

¹⁰ Там же. С. 25.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 28.

¹⁴ Там же. Можно заметить, что в приводимом в «Очерке японской поэтики» (С. 28—29) подобном примере из лирической пьесы «Мацукадзе» обыгрывается омонимия *мицу* 'три' и 'полный', на которой основывались и традиционные японские этимологии числительного *ми* 'три' (см.: Miller R. A. Japanese and Other Altaic Languages. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1971. P. 238—239).

¹⁵ Там же. С. 28. Выражение «капли не пролить воды» Н. И. Конрад рассматривает как ставшее фигуральным обозначение разлуки влюбленных. В качестве пояснительной иллюстрации можно сослаться на подобное поэтическое использование фразеологизмов в двух значениях у Пастернака, например: «как в воду опущена роща» (роща осенью).

¹⁶ Конрад Н. И. На путях к созданию романа // Конрад Н. И. Японская литература... С. 231.

¹⁷ Там же. С. 232.

¹⁸ Vernant J.-P. Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'«Oedipe-Roi» // Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Paris: François Maspero, 1972. P. 103.

¹⁹ В качестве одной из возможных иллюстраций общеэстетической значимости этого принципа можно привести высказывание уже упоминавшегося выше С. М. Эйзенштейна (хорошо знавшего иероглифику, в частности японскую, и в данной связи на нее ссылавшегося) о роли «параллельных чтений и параллельных значимостей» (см.: *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики... С. 150).

²⁰ Ср., например, в этом плане об образности Аполлинера: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 181, 280.

²¹ *Apollinaire G.* *Alcools. Poems 1898—1913 / Translated by W. Meredith with an Introduction and Notes by F. Steegmuller.* New York: Anchor Books, 1965. P. 235—236.

Предлагаются три возможных английских перевода этого стихотворения из одной строки (которому А. Рувейр посвятил статью объемом в печатный лист):

1. And the single line of trumpets marine.
2. And the solitary line of speaking trumpets (-megaphones).
3. And the single water-horn of the sea trumpets.

²² *Конрад Н. И.* Очерк японской поэтики... С. 24.

²³ *Конрад Н. И.* Об «Антологии китайской лирики» // *Конрад Н. И.* Избр. труды: Синология... С. 588.

²⁴ *Конрад Н. И.* Рецензия на «Избранные рассказы Ляо Чжяя» // *Конрад Н. И.* Избр. труды: Синология... С. 600.

²⁵ *Конрад Н. И.* Об «Антологии китайской лирики»... С. 588—589.

²⁶ Из наблюдений Н. И. Конрада относительно древнеяпонских текстов, важных для истории театра, следует особенно отметить данный им анализ архаического исполнения «песни огня» (*ниваби-но-ута*) в обрядовом действии *кагура* (см.: *Конрад Н. И.* Театральные представления Древней Японии // *Конрад Н. И.* Избр. труды: Литература и театр... С. 316—317). Здесь Н. И. Конраду удалось выявить исходную форму такого диалога двух ритуальных групп, которая сводилась к обмену «призывов» и «откликов» на них (ср. о греческом театре: *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978).

Возможно, что и представление Тагюраку было по своим истокам сходным ритуальным действием, хотя позднее, как полагает Н. И. Конрад, следов обрядовости в нем уже не было (см.: *Конрад Н. И.* О театральном искусстве Японии VII—VIII вв. // Театр и драматургия Японии. М.: Наука, 1961. С. 25).

²⁷ См. подробнее: *Иванов В. В.* Клод Леви-Стросс и структурная антропология // Природа. 1978. № 1. С. 84—86.

²⁸ *Конрад Н. И.* Рецензия на «Избранные рассказы Ляо Чжяя»... С. 597.

²⁹ *Иванов В. В.* Памяти Н. И. Конрада // Тр. по востоковедению. 2: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1973.

III

ОТЗВУКИ МОТИВОВ СРЕДНЕВЕКОВЫХ КЕЛЬТСКИХ ЛИТЕРАТУР В ПОЗДНЕЙШИХ ТРАДИЦИЯХ

1. При сравнении среднеирландской и других кельтских традиций позднего средневековья с литературами, непосредственно к ним примыкающими по пространству и времени, обнаруживаются некоторые сходства, которые могут объясняться либо наличием общих раннесредневековых истоков (в частности, в латинской традиции), либо опосредованно влиянием кельтских литератур на другие западноевропейские, в том числе французскую. Оба эти объяснения возможны по отношению к очевидным аналогиям между «Ballade des Dames du temps jadis» Вийона и среднеирландскими поэтическими *be(a)nsenchas* «Легендарные традиции, касающиеся (знаменитых) женщин», а также примыкающими к ним другими поэтическими текстами и их пересказами (ср. включенные в «Comgam na Cloenferta into» сведения о царице *Báine-Bae rígan*, дочерях Кормака — *Ailbe*, *Gráinne Uillethan*, а также об *Eitne*, матери *Cairpre*, и других, о ком рассказывается в связи с темой смерти женщин Тара — *ban Temra*). Самый принцип перечня имен (в XX в. сознательно обыгрываемый с ориентацией на среднеирландскую традицию в прозе Джойса, особенно в «Finnegan's Wake»), в частности, имен женщин, знаменитых для данной традиции (ирландской или французской), объединяет сравниваемые тексты. Как уже замечено выше в статьях этого тома, многие из мотивов стихов Вийона и его современников (как строка-тема в балладах на состязании в Блуа в 1460 г. Вийона и Карла Орлеанского «Je meure de soif emprès de la fontaine») встречаются и у византийских авторов (у Симеона Богослова «Я жажду, вод дивяся изобилию», пер. С. С. Аверинцева). Анонимность («das namenlose, anonume», по Рильке), характерная для средневекового творчества, еще давала себя знать у Вийона при всей кажущейся внешней автобиографичности его поэзии. В большой степени и стилистические приемы, и самый набор используемых персонажей с их именами соединяет Вийона с его средневековыми предшественниками, такими как *Gilla Mo-Dutu*, в 1147 г. поэтически обработавшим *bansenchas*. Вийон находится на грани, отделяющей средневековый поэтический коллективный опыт от индивидуальной лирики последующих столетий. К еще не отождествленному латинскому или старофранцузскому источнику XII—XIV вв., излагающему историю крестовых походов, скорее всего, отсылают в «Балладе» имена *Allys* (вероятно, одна из княгинь государства крестоносцев в

Антиохии), Vietris (скорее всего, героиня *chanson de geste* крестоносцев, Беатриса Бульонская, если не герцогиня Бургундская, жена Фридриха Барбароссы), Roynе Blanche (Кастильская, регентша Франции), а также Haremburgis — (Matilde) Aremberg (ставшая в 1299 г. женой Энгельберта II).

2. В последующих поэтических традициях Европы можно найти несколько иногда пересекающихся и усиливающих друг друга проявлений воздействия средневековой кельтской словесности. Для современной науки с ее особым интересом к биологическому аспекту духовной деятельности существенны проявления генетические. Их переплетение с культурно-историческими факторами доказывает по отношению к ряду крупнейших поэтов несомненность участия в их личности и творчестве кельтской «прививки» и возможность дальнейших сближений, относящихся к деталям, вероятно, археологическим. Так, давно предложенное сравнение огамической дуальной символики деревьев с образами У. Блейка могло бы найти подкрепление и в других блейковских дуальных архетипических образах, судя по их типологическим особенностям, древним (как и дуальная символика У. Б. Йейтса). Поставленная еще В. Соловьевым проблема кельтской составляющей в истоках лермонтовской поэзии (самим Лермонтовым выделявшейся и заметной для его современников, ср. свидетельство А. Кюстина и пр.) может быть подкреплена рядом параллелей «Сну во сне» и другим образам (сно- и духо-) видения в кельтских литературах (например, последний *englyn*, посвященный «лозе Изольды» в «Ystoria Tristan» с тремя образами продолжения жизни в вечнозеленых деревьях и т. п.). По отношению к Йейтсу не только для его романтического периода, где он реконструировал кельтскую мифологию, но и для зрелого творчества можно найти переключки с древнеирландской традицией («маленькая хижина» в «Buile Suibne» и «The Lake of Innisfree»; аллитерация *fish, flesh, of fowl* в относящихся к Ирландии стихах «Sailing to Byzantium»). Удивительный пример воссоздания исходного архетипического текста представляет раннее стихотворение Джойса «I hear an army charging upon the land...», где реконструирован образ устрашающей боевой колесницы с колесничим, соответствующий архаическому поэтическому клише во многих сагах и восходящий к общеиндоевропейскому наследию. Поэтическая структура этих описаний, восстановленная в последние годы Уоткинсом и О'Рахилли, соответствует акцентной схеме стихотворения Джойса. Есть немало и буквальных совпадений, например в «Cathcharpat Serda»:

Laech foltfind / foltlebor
nirt chomsid / chumachtaig

They come shaking in triumph / their long, green hair

Разница в цвете волос («Зелеными длинными волосами победно трясут») воинов (у Джойса выходящих из моря) может объясняться джойсовской символикой цвета моря (ср. *not-green sea* в первой главе «Улисса»).

Особой темой может служить соотнесение образности и ритмов Дилана Томаса и древневаллийских поэтов.

Для XX в. наряду с исканиями художественных эквивалентов древней кельтской литературе характерно появление ее интерпретаций на основе широких ана-

КРЭГ, ШЕКСПИР И МЫ

(по поводу книги Т. И. Бачелис «Шекспир и Крэг»)

Первое, что поражает: оказывается, Крэг — наш современник. Читая приложение к книге «Основные даты жизни и творчества Эдварда Гордона Крэга» (с. 339—341)¹, изумляешься дате смерти: 29 июля 1966 г. Из этих же дат узнаем, что в 1953 г. Крэга посещал Питер Брук, тогда еще только начинавший свое восхождение, а 1959 г. — Лоренс Оливье. Значит, те из нас, для кого эти даты входят в пору осознаваемой жизни, проживали ее здесь на общей планете под одним небом с Крэгом. В 1957 г. Крэг в свои 85 лет еще настолько оставался деятельным, что он издал книгу — «Указатель к истории моих дней»², на которую многократно ссылается Т. И. Бачелис. Следовательно, Крэг — наш современник в самом прямом и бесспорном смысле: жил и работал тогда же, когда мы. Это можно узнать из приложения к книге. А из самой книги узнаем гораздо большее — его современность нам в том более главном смысле, в котором нам современен и Шекспир.

Но начинает автор — и драматургически это оправдано — с противоположения, с отталкивания. С викторианской Англии, от нас далекой. Это — та даль, которая не единицами времени измеряется. Книга Т. И. Бачелис посвящена взгляду на искусство (в частности, театральное) изнутри нашего времени. А наше время и в самых точных науках, например в квантовой физике, требует учитывать взаимодействие наблюдателя и наблюдаемого — объекта наблюдения. Тем более возрастает необходимость принимать во внимание наблюдателя, если речь идет о таком объекте, как искусство, где никак не оторвешь объект от субъекта. Оттого к паре, вынесенной в заглавие книги Т. Бачелис, — к Шекспиру и Крэгу — присоединяется третий — их воспринимающий. Возникаем рядом и мы — не потому, что мы им ровня или норювим к ним примазаться, а потому что на этот раз — наше время их наблюдать, о них говорить. Потом наступит очередь других. А пока наша: мы должны успеть, оттого это «мы» — не столько нас вышшаает до их уровня, сколько обязывает: не проморгать, не прозевать того, что мы можем в них увидеть, чего не увидели многие в Крэге раньше.

В викторианской Англии, в которой 130 лет назад (в 1872 г.) родился наш современник Крэг, ни нам, ни ему, на первый взгляд, делать было нечего. Ему предстояло сделать это открытие, за которое он и расплатился, навсегда проотившись сначала со сценой, потом и с Англией, а мы это открытие от Крэга и таких, как он, унаследовали. Нам оттого как будто нечего делать в викториан-

ской Англии, что мы унаследовали взгляд на искусство, выработанный Крэгом и теми, кто с ним вместе на рубеже столетий создавал основы нового эстетического мировосприятия.

Далеким — так ли? — от нас «инопланетянам» — викторианцам посвящена первая глава книги Т. И. Бачелис. Автор начинает с характеристики здравого смысла, позитивизма и благопристойности викторианской эпохи. Эпоха верила в прогресс и в науку. Оттого народный стиль эпохи — не только он! — отличался грузным торжественным пафосом. От этого у воплотителя викторианского стиля Ч. Кина не могла получиться постановка трагедии Байрона. По словам Т. Бачелис, «на сцене театра Принцессы движение истории одушевлялось пафосом прогресса и мыслилось как поступательное: история тут гордо шагала вперед. В байроновском понимании история была мятежна и трагична, не обещала потомкам ни спокойствия, ни довольства и не давала никакого повода для торжественного пафоса» (с. 15). Шаг истории приводил и ее, и постановщиков в музей, откуда режиссер пытался получить достоверное представление об истории, чтобы позитивистски настроенный и верящий науке зритель поверил и ему. Присмотримся ближе к парадоксам викторианцев.

К мелькающим в первой главе книги именам викторианцев прибавим еще одного, едва ли не самого известного и вместе с тем типичного. Это Льюис Кэррол, автор знаменитой «Алисы в стране чудес». Почему к нему столько раз обращаются за иллюстрациями ученые и популяризаторы науки в наше время? Мне думается, потому, что Кэррол во всем своем творчестве оставался верным викторианскому рационализму. Известен анекдот о королеве Виктории, попросившей его прислать ей все его сочинения, так ей понравилось единственное ею прочитанное — «Алиса». Королева получила множество логических трудов Кэррола. В анекдоте есть и серьезная сторона. «Алиса» гораздо теснее связана с сочинениями логика Кэррола, чем это принято думать. Именно рационализм Кэррола и делал для него столь мучительными несообразности естественного языка, которые он обыгрывал в своих нелепицах. Ученые нашего времени, возвращаясь к той же проблематике, обнаруживают в Кэрроле своего предшественника. Но вместе с тем его переводили сюрреалисты, а замечательный драматург и поэт Арто подозревал даже Кэррола в краже у него заумных словосочетаний. Любители психологических экскурсов в историю викторианства могли бы заняться биографическими чертами, общими у автора «Алисы» и героя набоковской «Лолиты». Викторианство плодотворно теми парадоксами, которые оно породило.

Из викторианских художников, относившихся к «неофициальному» искусству, Бачелис в первой главе книги касается прерафаэлитов и к ним примыкавших поэтов, в частности Суинберна. Русскому читателю можно напомнить, что этот поэт оказал бесспорное влияние на Б. Л. Пастернака, чьей второй книге стихов «Поверх барьеров» был предпослан английский эпиграф из Суинберна, который по-русски можно было бы передать примерно так:

Духу в духе моем, что ликует
В песне той, что над песней моей.

Молодой Пастернак переводил пьесу Суинберна о Марии Стюарт, что отозвалось и в замечательном его эстетическом манифесте «Несколько положений»

(самый перевод, уже отпечатанный, пропал в типографии в начале революции). Еще существеннее то, что для Пастернака (как это видно и из его прозы, и из высказываний поэта) Суинберн рядом с Уитменом, о любви к которому Суинберна пишет Т. Бачелис, был из числа тех поэтов конца века, у которых он видел черты поэтики, вызванные новым временем: начисление предметов, мелькающих как при железнодорожной езде в окне вагона, объединяет их с Блоком, Рильке, Верхарном (позднее Пастернак узнает о Дж. М. Хопкинсе, поэте, настолько опередившем свое время, что он не был принят и неофициальными викторианцами: это был «третий эшелон» культуры викторианской эпохи). Проза Суинберна настолько была далека от официального викторианского стиля, что одному из психологически значимых романов пришлось дожидаться издания в 1952 г., через полвека после смерти поэта. Одна подробность переводческой деятельности Суинберна важна для понимания Крэга. Суинберн перевел многие важнейшие стихи Вийона, включив их в свои лучшие сборники. Поэтому когда Крэг пел под гитару песни на слова Вийона и играл роль Вийона в пьесе Кауарта (с. 65, 67), он продолжал именно то «неофициальное» направление в культуре викторианской эпохи, которое можно связать с Суинберном и которое (как и Кэррола) мы не можем счесть от себя далеким.

Во второй главе книги, сопоставляющей разные направления новаторства конца века — натурализм и символизм, заходит речь и о том, как воспринимался — точнее, почему не воспринимался в это время Шекспир. Верно припоминая по этому поводу (с. 41) замечания английского романтика Ч. Лэма, Т. И. Бачелис цитирует его наблюдение о невоплотимости Гамлета и Лира. Заметим, что порожденные этой уверенностью искусные переложения в прозе шекспировских пьес для многих детей — а может быть, и взрослых? — в Англии (и для некоторых учившихся по ним за пределами Англии) на годы заменили драматургическую реальность Шекспира. Шекспир жил, но не на сцене, во вторичных своих воплощениях. Из цитируемых в книге протившекспировских выпадов конца века многие, как те, что мы находим у Шоу, легковесны и (как многие другие парадоксы Шоу) объясняются переходящими условиями того времени: Шоу всегда был сосредоточен на самом себе: мера его подлинной суетности не превзойдена. Недавно «Смуглую леди сонетов» Шоу описывали, используя популярный термин «моцартовский»³. Но если не вкладывать в это слово слишком узкого значения (относящегося к тому «гуляке праздному», о котором говорил пушкинский Сальери), едва ли пьесу — увлекательное упражнение на словесные мотивы Шекспира, но не более того, — можно окрестить таким термином. Шоу слишком поверхностен, пустяков и внешне блестящ для того, чтобы о Шекспире или вообще о чем бы то ни было содержательным высказываться по существу. Иное дело пережившие свой век драматурги, причастные к символизму, — уже упомянутый Суинберн, а позднее — Стриндберг и Метерлинк, которые «от Шекспира и не открещивались. Наоборот, нередко они понимали Шекспира и тоньше, и глубже, чем современные им шекспироведы» (с. 57). Стриндберг, о значимости чьего наследия не раз писал Блок, до сих пор остается недопонятым и недораскрытым, хотя к нему тянутся и драматурги, и зрители, и читатели. Замечания Т. Бачелис о понимании им Шекспира и о Роке и несвободе воли в пьесах самого Стриндберга сжаты, но дают представление о том многом, что до сих пор обеща-

ет Стриндберг. Нового прочтения заслуживает и Метерлинк. К сказанному о нем в книге добавлю, что в замечательных заметках Пастернака о шекспировских переводах в связи с современностью шекспировской символики упоминался именно Метерлинк! «Метерлинковскую смутность» (с. 70) в игре молодого Крэга-Гамлета угадывает Т. Бачелис.

Крэг, по собственному его позднему признанию, цитируемому в книге, (с. 68), относил себя к «Невозможным 1900 года», в чем и видел созвучие шекспировскому принцу. Место, где Т. И. Бачелис дает общую характеристику этих «невозможных», принадлежит к лучшим в книге. Используя полузабытого д'Оревилли⁴, Бачелис сопоставляет «островных оригиналов» — Уайльда и Бердсли, восторгавшихся лордом Бреммелем — фатом начала XIX в., и их парижского кумира — Бодлера. Гибель Бодлера, к страшным обстоятельствам которой не перестают обращаться вслед за М. Бютором и писатели, и исследователи⁵, — грустная иллюстрация того, какой ценой первые символисты «утвердили принцип экстравагантности поведения как особую форму существования поэта в прозаическом мире» (с. 71). Отмеченная Т. Бачелис меньшая острота лондонского варианта этой позиции (но не ее жизненного финала — вспомним «балладу Реддингской тюрьмы» и «De profundis») удачно ею доказана на примере уайльдовских комедий, «где самые язвительные парадоксы подавались как изысканные яства на званом обеде» (с. 72). Т. Бачелис показала, что Крэг уходил именно от того, чем кончалась викторианская эпоха и что долго звучало ей вдогонку: от интеллектуального парадокса и его поверхностности, будь то у Шоу или у Уайльда (заметим, что оба эти вида поздневикторианской пошлости позже процветали и на русской сцене). Скачок к новому искусству — и возврат к подлинному Шекспиру, совершенный Крэгом сразу после его прощания со сценой, Т. Бачелис демонстрирует на эскизе сцены в комнате королевы. В книге описываются эти тяжеловесные «каменные вертикали и каменные горизонталы» — первое крэговское видение «Гамлета». Комментарий Т. Бачелис к эскизу Крэга: «Гамлет видит то, чего не видит слепое, обыденное сознание его матери» (с. 75). Вспомним Выготского, к которому столько раз позднее обратится автор книги: «Это ужасная сцена: раздвоение достигает высшего предела, оно явно показывается на сцене; два мира, две жизни Гамлета — действие происходит одновременно в двух реальностях, в двух мирах — в самом буквальном смысле этого слова — вот где время вышло из пазов! Королева говорит, что это мечта фантазии, экзотически болезненное видение расстроенного воображения. Она в этом мире: она не видит, не слышит Тени — но видит все, что там. Для нее — Гамлет вперяет взоры в пустоту и говорит с бестелесным воздухом. Столкновение двух миров особенно ясно в этом месте: Тень велит Гамлету заговорить с матерью. Тень — там, в этой реальности, в том мире; королева — здесь, в этом. Гамлет на пороге, в обоих мирах одновременно»⁶. Место трагедии, согласно гениальному прочтению молодого Выготского — ключевое при ее символической интерпретации, и послужило для первого театрального раскрытия этой интерпретации у Крэга. По словам Т. Бачелис, относящимся и к последующим эскизам Крэга, «сценическое пространство воспринято и явлено как пространство трагедийное, в нем зримо воплощены философские категории бесконечности и вечности» (с. 75). В подобном подходе — едва ли не главное достоинство книги. При подлинном интересе к деталям теат-

ральной техники, сценического освещения, декораций, ко всему новому, внесенному в современный театр Крэггом, Т. И. Бачелис не остается внутри этой театральной «кухни»: она нет-нет да глянет на нее снаружи, со стороны, извне, из того большого мира, ради которого и самому Крэгу был нужен театр.

Театральным открытиям, «режиссерским дебютам» молодого Крэга посвящена следующая, третья глава книги. В подробном анализе постановки оперы Перселла «Дидона и Эней» особенно впечатляет разбор устройства освещения, достигавшего эффекта «светового потока, льющегося с высоты» (с. 84), и в особенности — декораций, где корабли переданы линиями мачт. На этом последнем примере Бачелис раскрывает крэгговский принцип «часть вместо целого» (с. 86). Стоит здесь — не из любви к специальной терминологии, а для более отчетливого соотнесения эстетических достижений с общим ходом науки XX в. — ввести термин «метонимический». Под метонимией — образным сопоставлением по смежности, а не по сходству — имеется в виду не только один из тропов в смысле классической поэтики, но и любое художественное (и шире — знаковое) построение, где важно следование образов друг за другом, вхождение их друг в друга (а не метафорическое соединение, уподобляющее их друг другу). Впервые такое широкое понимание метонимии было предложено с конца 20-х гг. Романом Якобсоном в статье о реализме и несколько позднее — С. М. Эйзенштейном в его замечательной статье «Диккенс, Гриффит и мы», заглавие которой я подражаю сознательно. Позднее Якобсон, снова в согласии с Эйзенштейном, применит это же понимание метонимии и к кинсу, тяготеющему к крупным планам, и к родственным типам других систем знаков. Затем оказалось, что именно метонимический реализм, ориентирующийся на подачу детали крупным планом, является стилем века. Когда писатели и художники нашего времени (как Сэлинджер в недавно у нас переведенном «Симор. Введение») находят созвучные себе черты в искусстве далеких от нас эпох, в частности японском, это всегда оказываются черты метонимические⁷, поэтому же Мейерхольду был близок классический дальневосточный театр. Кажется вероятным предположение, что и увеличивающаяся популярность Крэга, о которой говорят новые книги, ему посвященные, связана с его ролью для утверждения в театре метонимического направления.

Другой существенной стилистической чертой, обнаруживающейся уже в первых крэгговских постановках, была дематериализация — развоплощение символа: в «Дидоне и Энее» вместо ручья — кружение линий (с. 90), в «Вифлееме» — подразумеваемый ребенок в столбе света (с. 93). Как и по отношению к метонимической подаче целого через его часть (корабли через мачты), речь идет о последовательном проведении принципа условности театрального языка. Недаром одним из первых и главных ценителей декораций Крэга оказался Йейтс, в то время создавший поэтический театр в Дублине. Устремления Йейтса, позднее (под влиянием Эзры Паунда) приведшие его к увлечению японским старинным театром Но, были близки к основной установке молодого Крэга. Недаром позднее, в 1910 г., Йейтс первым оценил (и в январе следующего года применил при постановке своей пьесы) систему театральных ширм, изобретенную Крэггом. Хотя театр Йейтса относится к первому романтическому периоду его работы, задолго еще до того, как он вырос в одного из самых больших поэтов века, и в этой части его наследия можно найти немало удивительного. Кажется бесспорным,

что открытие Йейтса, драматурга и поэта, нам еще предстоит. Тогда понятнее станет и то, что объединяло его и Крэга в их противостоянии обычному внепозитическому театру.

По поводу первых режиссерских опытов Крэга, осуществленных не в театральных помещениях, Т. И. Бачелис (с. 92) напоминает слова Питера Брука о том, что самые значимые театральные события происходят не в зданиях, отведенных под театры. Студийное, поначалу вроде бы любительское творчество способствовало и продолжает способствовать обновлению театра, выходу из быстро окостеневающих установленных и признанных форм. В голову приходит Эйнштейн, во время работы в патентном бюро делавший научные открытия, не снявшиеся профессорам. Но случай Крэга особенно примечателен. Почти всю зрелую свою жизнь он прожил вне театра или в конфликте с теми театрами, в которых пробовал реализовать свои замыслы. Его режиссерская судьба — это прежде всего история не осуществленного им или недоосуществленного, непоставленных замыслов. Приходит на ум то, что и история архитектуры даже по отношению к таким архитекторам, как Корбюзье, вынуждена оперировать проектами, не ставшими зданиями, как история кинематографа нередко имеет дело с фильмами, не дошедшими до зрителя. Искусство больших мастеров не терпит компромиссов, коммерческих или политических (чаще всего ни тех, ни других), оттого история искусства вместо осуществления вынуждена описывать замысел, часто реконструировать его по намекам. Потом окажется, что Крэга цитируют, как корона из его «Викингов» по Ибсену всплывает вплоть до нашего времени в самых разных спектаклях (с. 96). Но это будет потом, посмертно. При жизни все куда менее благополучно и оптимистично.

В четвертой главе после разборов эскизов начала девятисотых годов, где выступают составные черты крэговской концепции «Гамлета», описывается одна из последних неудачных попыток Крэга воплотиться в театре, кончившаяся его разрывом с Отто Бруни. После разрыва Крэг пишет свое «Искусство театра» («Первый диалог»), где формулирует свою максималистскую программу театральной реформы. Мысли «Режиссера», высказанные в этом диалоге, о необходимости «новой техники» (с. 117) почти дословно совпадают с тем, что позднее о самом Крэге напишет в своей автобиографической книге Станиславский, сетовавший на отсутствие у него самого такой техники тогда, когда ему довелось работать с Крэгом. Только в одном месте этой главы возникает впечатление неточности. Кажется не вполне оправданным утверждение о чуждости Крэгу того слияния «зала и сцены», которым были заняты многие преобразователи театра в наш век (с. 118). Во всяком случае, данное в предыдущей главе описание «волны», катящейся к сцене из глубины зала в «Вифлееме» (с. 92, 93), как будто этому противоречит. Другое дело, что, попробовав раньше других свои силы на этом пути, Крэг потом от него откажется.

Чрезвычайно интересны наблюдения Т. И. Бачелис о параллелизме крэговского понимания театрального пространства и сезанновской реформы пространства живописного. Дело не в том, насколько вероятно воздействие на Крэга выставки 1907 г. (с. 120), с которой начинается движение, вскоре приведшее Пикассо и Брака к кубизму. Важнее другое. Прямая перспектива в живописи возникает в начале Ренессанса одновременно с новой театральной сценой, построенной по

тому же принципу. Смена геометрических принципов в живописи начала XX в. сопровождалась аналогичной ломкой сценического пространства. Замечательно то, что Крэг свою геометрию этого пространства осмысляет, изучая труд Серлио по теории архитектуры (в том числе театральной), относящийся к середине XVI в. Иначе говоря, Крэгу (как и Сезанну) чужда была идея новизны как таковой. Напротив, он хотел уловить такие геометрические обобщенные принципы, которые издавна лежали в основе сценического пространства. Заметим, что именно сцена «Мышеловки», по-новому осмысленная Крэгом геометрически (с. 110, 122), таким теоретикам художественного пространства, как Флоренский, представлялась наиболее трудной для театрального решения. Крэг в начале 1900-х годов (но не позднее) не только допускал возможность Гамлета в одежде «современного господина», он и на сцену взглянул глазами современного человека. Время выставки Сезанна и наиболее смелых эскизов Крэга в точности совпадает с моментом публикации специальной теории относительности, с началом пересмотра всей устоявшейся системы взглядов на пространство и время. Мы еще не знаем, почему основные события в науке и искусстве (как и в разных видах искусства) происходят одновременно, что означает далеко идущее сходство в движении разных областей духовной деятельности человека. Но несомненно, что именно с середины 1900-х гг. на протяжении десятилетия во взгляде на Вселенную и основные ее категории произошли изменения, несопоставимые ни с чем в предшествующих столетиях истории науки. В это же время складывается и современное искусство, в театре представленное прежде всего Крэгом. Сопоставление с экспериментами Аппиа, проведенное в четвертой главе книги, оттеняет оригинальность Крэга в пределах, определяемых тем, что называют «духом времени».

В пятой главе разбираются наиболее смелые теоретические воззрения Крэга и технические достижения, позволившие ему реализовать новый взгляд на театральное пространство. Крэг первым предложил ставить не отдельную пьесу, а целостный мир (с. 150). Напомним, что и тот подход к искусству, который позднее назовут «структурным», предполагает характеристику целого, а не изолированных частей; Крэг, если угодно, и был одним из первых структуралистов на театре. В этом, вероятно, и одно из объяснений той родословной, которая, как убедительно показала Т. Бачелис, соединяет Крэга с нашим крупнейшим психологом Выготским. Очерк Выготского о «Гамлете», с которого начинается его литературная и научная деятельность, вобрал в себя впечатления от постановки Крэга на сцене Художественного театра. Когда сорок лет назад я готовил издание (а потом и переиздание) ранней книги Выготского «Психология искусства», включавшей и главу о «Гамлете», вдова психолога Роза Ноевна дала мне для ознакомления тетрадки, где были написаны два варианта (1915 и 1916 гг.) этого очерка, некоторые мысли которого вошли позднее в книгу. Хотя я уже многое знал о Выготском и старался прочесть все его сочинения, тогда мне доступные, я был поражен новизной и смелостью мысли юноши-провинциала, едва ли не впервые коснувшегося основного в трагедии, о которой столько было до него написано. Сколько было нужно смелости, чтобы отбросить ранее существовавшее шекспироведение и гамлетоведение и остаться наедине с единственной реальностью — шекспировским текстом оригинала. Современные театроведы и философы, об-

рашающиеся к «Гамлету», видят одну из лучших работ о нем в этом юношеском труде Выготского⁸. Причин у этого несколько. Одна из них в том, что Выготский отчетливо — с присущей всем его работам ясностью и последовательностью — сформулировал то понимание трагедии, которое принадлежит XX в. Первая четверть XX в., на которую приходится и подготовительные эскизы Крэга, и спектакль его в Художественном театре, и юношеская работа Выготского, и последующая глава о «Гамлете» в его книге, — время, когда в науке и в искусстве вырабатывались основы нового миропонимания, продолжаемого и последующей культурой века. Стихотворение Пастернака «Гамлет» написано несколько десятилетий спустя, но и в нем мы найдем сходное восприятие трагедии Шекспира и трагедии автора — современного человека, себя узнающего в шекспировском Гамлете. Нам — тому обобщенному «мы», о котором речь идет в заголовке, свойственно так воспринимать трагедию. Мы подготовлены к этому развитием эстетических и других смежных форм культуры, возможно, что и самый ход истории века приблизил нас к опыту Шекспира и его современников. Но есть и еще одно обстоятельство, которое нужно принять во внимание, чтобы понять, почему Крэгу и Выготскому (а вместе с ними и многим, шедшим рядом с ними или за ними) удалось увидеть в Шекспире существенные черты, упущенные в предшествующих истолкованиях. Трагедии Шекспира написаны в переломное время — между концом Ренессанса (или перед «вторым» безрадостным Ренессансом, границы которого иногда определяют как конец XVI — начало XVII в.) и появлением барокко, перед началом бурной научной и технологической революции, преобразовавшей судьбы Европы. Можно гадать о возможных продолжениях, но по интенсивности открытий в самых разных областях (от живописи и театра до физики и биологии) первая четверть XX в. сопоставима именно с такими бурными эпохами, как шекспировская. Такие эпохи только и могут узнать друг друга. Крэг и Выготский переговаривались с Гамлетом на равных, без тени академического к нему уважения, именно по праву равносильности эпох. Он отвечает им тем же.

Если пытаться коротко охарактеризовать с помощью нынешней научной терминологии концепцию «Гамлета», созданную Выготским, ее можно назвать «знаковой», или «семиотической»: Выготский, которому предстояло всю историю культуры и психологических функций человека пересмотреть с точки зрения роли для них знаков, начал с осмысления шекспировских знаков. По Выготскому, в «Гамлете» требуется деформация всех временных масштабов, вызываемая независимостью сценического времени от реального. Эту мысль Т. И. Бачелис с успехом применила к истолкованию крэговской системы ширм (с. 161). Для исследовательницы это — не просто технический прием, а открытый режиссером способ овладения сценическим пространством-временем («хронотопом», как сказали бы любители новой терминологии). Из теоретических идей Крэга Т. Бачелис подробно останавливается на концепции «сверхмарионетки». Удачно наблюдение о том, что термин *Übermarionette*, у Крэга приводимый всегда по-немецки (с. 171), связан с замечательным эссе Клейста «Über das Marionettentheater». Клейст в этом эссе, как и во всем, им сделанном, намного опережавший свой век, наметил основы будущей биомеханики, позднее примененной к театру Мейерхольдом и Эйзенштейном⁹. Крэг при вертикальной устремленности сценического пространства его замыслов не мог не оценить геометрической стороны этой

концепции Клейста. Сверхмарионетка превосходит обычную марионетку еще большей освобожденностью от пространственных и других физических ограничений. Кажется плодотворным соотнести эту мысль с идеями М. Чехова.

Хочется поддержать Т. И. Бачелис, когда она вписывает крэговские достижения 1907 г., самим Крэггом названного «годом открытий», в значительно более широкий общеевропейский контекст начинаний, вскоре приведших к кубизму, атональной музыке, к появлению новых стилей, в которых прежнее противостояние символизма и натурализма снималось (с. 176). Аналогичные стилистические веяния в это же время угадываются в экспериментальной прозе молодого Джойса и Андрея Белого, в поэзии Рильке, Блока и начинающего Хлебникова. Новые перспективы в гуманитарных науках в то время открываются в семиотических письмах Ч. Пирса и во многом с ними перекликающихся лекциях Соссюра, в статьях того же Андрея Белого, означавших решительный поворот к точному пониманию языка поэзии¹⁰. В 1907 г. Резерфорд ведет опыты по рассеянию альфа-частиц, которые через два года приведут к созданию новой концепции атома, а Эйнштейн начинает с Лаубом обсуждение того, что он в рождественском письме этого года назовет «исследованием закона тяготения с позиций теории относительности»; меньше чем через 10 лет это приведет к общей теории относительности. Почти одновременно возрождаются забытые идеи Менделя в биологии. Двадцатый век начинается со стремительного прыжка в будущее, быстрота которого постепенно замедляется. У тех, кто не участвовал в самом этом броске, а наблюдает его последствия, представления о темпе движения искажены. Популярное представление о все ускоряющемся развитии «научно-технической революции» имеет мало общего с исторической реальностью. Ускоряется признание давно сделанного, разменивание, популяризация, то, что в технике называется «внедрением». К столетию со дня рождения Хлебникова (1885 г.) его достижения (в том числе и в изумительной драматургии, близкой к философскому театру Крэга) впервые начинают усваиваться, рукописи — печататься, давно изданное — переиздаваться. То, что столетие начиналось со столь ослепительных открытий, затянуло споры о них: еще и теперь не всем, кто считает себя физиком, до конца понятны математические тонкости теории относительности. По существу темпы освоения достижений тем медленнее, чем значительнее сами эти достижения. Один из самых наглядных примеров — эстетическое наследие Крэга.

Шестая глава книги посвящена пониманию «Макбета» Крэггом. Здесь верно отмечено общее в подходе Крэга к обеим шекспировским трагедиям: «В трагедиях Шекспира способность непосредственно сноситься со “сверхъестественными существами”, их видеть, с ними общаться, задавать им вопросы и выслушивать их ответы придает герою оттенок особого величия, сообщает ему некую запредельность, грандиозный духовный масштаб, которым никто, кроме героя, не обладает. Крэга волновал и тревожил ореол тайны, сопричастности нездешнему и неведомому, сопутствующий и Гамлету и Макбету» (с. 195). Именно эта сторона крэгговской сценической концепции «Макбета» созвучна многочисленным работам последних лет, посвященным шекспировской трагедии¹¹.

Эта же сторона «Макбета» ведет к экзотическим режиссерским решениям у таких мастеров, как Куросава и Питер Брук. Но важнее другое: почти одновременно с Крэггом «Макбет» как трагедию между мифом и современностью прочи-

тали и его младшие современники. Из уже упоминавшегося выше (по поводу эпиграфа из Суинберна) сборника Пастернака «Поверх барьеров» (вышедшего в 1917 г., но еще с цензурными купюрами царского времени) можно напомнить стихи, передающие по авторскому замыслу предчувствие революции:

Тому грядущему — быть ему
Или не быть ему?
Но медных макбетовых ведьм в дыму
Видимо-невидимо.

Как верно пишет Т. Бачелис о шекспировских трагедиях, «их действие только формально и условно прикреплено к определенной эпохе. Реально же все они разыгрываются на грани между седой древностью и макбетовым “завтра, завтра, завтра”. Крэг рассматривал и “Гамлет” и “Макбет” как трагедии, чье мифологическое содержание полно современного значения» (с. 202).

К числу тонких наблюдений автора книги надо отнести замечание о том, что в «Макбете» шутами становятся потусторонние существа (с. 198). Верно, что шекспировские шуты своей болтовней комментируют серьезную философию героев. Четвертая шутовская драма, у античных драматургов на смеховой лад вторившая трагическому триптиху, у Шекспира включается в основной текст. В эпоху общемирового (оправданного, но на полвека запоздавшего) увлечения идеями Бахтина как не назвать эту сторону Шекспира «карнавальной». Но Рабле, по поводу которого развил свою теорию смеховой культуры Бахтин, принадлежал первому Ренессансу, а Шекспир — времени второго «Ренессанса без Рабле и без улыбки»¹². Оттого шутами в «Макбете» оказываются ведьмы, «клоунессы преисподней», а трагедия от этого становится еще более зловещей. Недаром именно макбетовские «пузыри земли» столь много значили для провидческих стихов Блока, складывавшихся в те самые годы, когда «Макбетом» больше занимался Крэг. Стоит напомнить и позднейшее стихотворение Ходасевича о леди Макбет.

Из стилистических выводов, накопленных в шекспироведении и использованных в главе о «Макбете», стоит выделить наблюдение в замечательной книге К. Сперджен «Образность Шекспира» (по методам близкой к почти одновременно вышедшей монографии Андрея Белого «Мастерство Гоголя») о том, какие слова и образы были лейтмотивами трагедии: ночь, жестокость, злодейство, кровь (с. 199). Книга Сперджен вышла в 1935 г. и может служить лишним свидетельством (если кто-либо в нем нуждается) того, как переплетены наука, искусство, история. Едва ли нужен еще дополнительный комментарий к современности «Макбета» для времени, когда его изучала Сперджен.

По законам драматургического искусства сильнейший эффект отодвигается ближе к последнему акту. Предпоследняя глава книги Т. Бачелис излагается по вновь опубликованным в Англии и в нашей стране материалам истории постановки «Гамлета» в Художественном театре. Глава читается мало сказать с напряжением и интересом — с захватывающим волнением. Поражают два главных героя — Станиславский, преклоняющийся перед Крэгом и понимающий размеры его гениальности, и Крэг, при незнании языка захваченный «русской серьезностью» (с. 230) и мыслью о том, что только в Художественном театре он найдет осуществление своих чаяний. В отличие от Станиславского, надеящегося найти

общий язык с актерами и публикой, Крэг полностью бескомпромиссен: «Станиславский рекомендовал осторожность и умеренность: “Если вы вашу идею будете проповедовать всю сразу, вы только оттолкнете публику от себя и тем отодвинете продвижение вашей теории в жизнь”. Крэг упирался: “Я совершенно не верю в постепенность, думать вы можете хоть 2000 лет, но показать надо именно то, что вы думаете, сразу и вполне ясно и определенно”. Вчитываясь в записи их диалогов весны 1909 г., отчетливо видишь, что Станиславский полностью принимал концепцию Крэга, однако считал ее слишком ошеломляющей, способной если не испугать, то озадачить зрителей. И, обнаруживая нескрываемое желание то тут, то там умерить новизну, сгладить остроту, притормозить поспешность крэговской мысли» (с. 245), Станиславский в одном из писем того времени писал: «Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он опередил век на полстолетия» (с. 242). Но рядом с двумя этими главными героями: фанатиком, ради полноты осуществления отказывавшегося от воплощения своих замыслов, и великим режиссером, готовым пойти на любые трудности, лишь бы помочь своему товарищу и собрату по большому искусству, поражают своей заурядностью остальные персонажи. Мелочность обычных театральных интриг вырастает почти до размеров трагического преступления от такого соседства. Частичная неудача спектакля, осознававшаяся и Крэгом и Станиславским, была с большим трудом достигнута людьми не посредственными и не чуждыми вовсе искусства, но лишенными того света сверху, который был не просто техническим достижением Крэга, а его сопровождал — и мешал ему.

Идя по пути, сходному с методом К. Сперджен в упомянутой ее книге, вероятно, правильно было бы выделить два ключевых слова-лейтмотива, повторяющихся в высказываниях Крэга: «серьезность» и «простота». Художественный театр и прежде всего сам Станиславский, но и, шире, русская культура, привлекли его серьезностью, «внутренним величием» (с. 231): «Все делается серьезно. Серьезность вообще главная отличительная черта этого театра» (с. 231). Как и по отношению к Ибсену, которого Крэг упрекал в боязни простоты (с. 206), высшим критерием при сопоставительной оценке «Гамлета» и «Дяди Вани» (в исполнении Станиславского-актера) была величественная простота. Он писал Станиславскому: «Что может быть более высоким и более величественным, чем простота, с которой Вы подходите к Вашим ролям в современных пьесах? Я имею в виду лично Вашу игру. Разве мысль в “Гамлете” не развивается и не выражает себя в словах точно так же, как мысль чеховских пьес? Если в “Гамлете” и есть куски, где слова не столь просты, сколь у Чехова, то там есть и другие куски, поистине являющие собой квинтэссенцию простоты» (с. 237). Эта интерпретация «Гамлета» кажется созвучной и толстовской критике Шекспира, отчасти подхваченной Выготским, и пастернаковскому переводу трагедии, где (как и в переводе «Макбета») сознательно опущены или переделаны «непростые» места, которые могли бы такой критике подвергнуться. Так «Станиславский хотел выяснить в “Гамлете” “скрытую суть”, которая может “затериваться” в витиеватых выражениях» (с. 256).

По замыслу Крэга, который не удалось осуществить, именно Станиславский и должен был «играть Гамлета, он рожден для этого. Я вижу его Гамлетом и слышу тоже. Я вижу, как он стоит на сцене — почти неподвижно, твердо, подобно горе, увенчанной снеговой вершиной. У подножья этой горы копошатся, полза-

ют, суетятся многочисленные фигурки маленьких подлых людишек и их жен» (с. 236). Этот замысел осуществился не на сцене, а в помещении театра, не в постановке, а вокруг нее. Маленькие людишки смогли воспрепятствовать реализации чаяний Крэга и Станиславского.

Градус накала поисков Станиславского того времени виден по сохранившимся наброскам его пьесы «Комета» (вероятно, навеянной ожиданием кометы Галлея, приблизившейся к Земле в 1910 г., что отражено и в нескольких стихотворениях Блока: «Ты нам грозишь последним часом...»). Сегодня пересказ пьесы (с. 234—235) выглядит одним из мрачных апокалиптических пророчеств в духе эсхатологии термоядерного века. Не менее современны и относящиеся к концу 1900-х гг. увлечения Станиславского йогой, которую он очень глубоко понял (с. 258). Теперь, когда в космосе всерьез пробуют, помогает ли йога профилактике невесомости, можно вернуться и к ее приложимости в других сферах, требующих сверхнапряжения. Заметим, что современная нейрофизиология и нейропсихология прояснила характер связи йоги с бессознательной психической сферой, существенной для любого творчества (как это предчувствовал Станиславский).

Из конкретных проблем постановки «Гамлета», занимавших Станиславского в его беседах с Крэгом, стоит отметить вопрос о видении происходящего глазами Гамлета (с. 244). Именно по отношению к «Гамлету» (и к уже упоминавшейся «Мышеловке») это позднее теоретически исследует Флоренский; та же проблема на материале «Макбета» изучается в указанных выше новых работах о нем.

Из тех черт замысла Крэга, которые, по-видимому (судя и по позднейшим признаниям Станиславского), не были воплощены до конца, можно было бы отметить настойчиво им проводившуюся (и подхваченную Станиславским) мысль о представлении всего двора одноцветной золотой массой (с. 239, 244, 292, 293). К приведенным в книге материалам можно добавить и сохранившиеся в архиве Эйзенштейна записи его разговора на эту тему с Крэгом¹³. Сам Эйзенштейн сопоставлял этот прием со своим решением «Валькирии» Вагнера¹⁴, хотя и отрицая прямое влияние концепции Крэга на себя; полное совпадение можно обнаружить и при сравнении аналогичной идеи Крэга в позднейшем эскизе к «Макбету» (с. 328) с записями Эйзенштейна.

Заключительная глава «Длительный эпилог» в самом начале содержит печальный вывод о том, что уже в первые годы после конца первой мировой войны Крэг понял, насколько «истинно творческая атмосфера, подобная той, которую он знал в годы совместной со Станиславским работы в МХТ, в других театрах Европы теперь немыслима и невозможна» (с. 306). Несмотря на такие достижения, как Баухауз и театр Мейерхольда, в Европе начал ощущаться спад: продолжение открытий десятых годов еще давало такие взлеты, как квантовая механика, но общая атмосфера становилась все более напряженно-трагической. В то же время технологический прогресс сказывался и по отношению к сцене. Поэтому идеи Крэга все чаще находили воплощение, особенно после второй мировой войны (с. 307). По мере того как «мы» начали понимать и воплощать эти идеи, мир, их родивший, менялся и, быть может, давно уже ждет появления другого новатора, соразмерного с Крэгом. Последним сильным шекспировским впечатлением Крэга в театре, видимо, был Михозлс в «Короле Лире», оцененный им необы-

чайно высоко (с. 332, 334). Тема «Крэг и Россия» предстает перед нами во всей многогранности.

Книга иллюстрирована многочисленными разобранными в тексте эскизами, рисунками, гравюрами Крэга. Его искусство художника-интерпретатора Шекспира раскрывается перед нами во всей своей прекрасной незавершенности.

Книга написана на основе многих новых публикаций Крэга и о Крэге; их число все время умножается, и какие-то детали, возможно, будут уточняться. Но основные контуры проблемы очерчены. Нам теперь есть что передать об этом — «им», тем другим, которые, станем надеяться, будут интересоваться и тем, как до них в XX в. смотрели на Шекспира, и открытием, сделанным по отношению к нему Крэгом и его современниками.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые напечатано с редакционными цензурными купюрами: Советские художники театра и кино. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 313—323. Статья, представлявшая собой развернутый отклик на книгу Т. Бачелис, была написана в 1984—1985 гг., в период, когда автор много занимался театром не только в работах по его истории и ритуальной предыстории (которые предполагается собрать в других томах: для этой статьи исключение сделано потому, что она касается смежных тем истории литературы), но и по приглашению О. Ефремова и М. Ульянова в руководимых ими коллективах. Некоторые проблемы шекспироведения были также рассмотрены в комментарии к кн.: *Л. С. Выготский. Психология искусства*. 2-е изд. М.: Искусство, 1968 (и ряд переизданий). Из более общих проблем, затронутых в статье, остается важной касающаяся выделения начала XX в. по сравнению с последующими периодами. Очевидное иссякание творческого импульса может быть частично объяснено влиянием массовой культуры или, в других терминах, потерей элитарного характера духовной деятельности в искусстве и науке.

Примечания

¹ Арабские цифры в скобках в тексте здесь и дальше указывают страницы книги *Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг*. М.: Наука, 1983.

² *Craig E. G. Index to the story of my days*. New York, 1957.

³ *Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX—XX веков*. М.: Наука, 1974. С. 271, 272.

⁴ *д'Оревиль Б. Дендизм и Джордж Бреммель*. М., 1912.

⁵ *Riese W. Baudelaire as a Victim of Aphasia // Riese W. Selected Papers on the History of Aphasia (Neurolinguistics. 7)*. Amsterdam; Lisse: Swets & Zeitlinger B. V., 1977. P. 25—40.

⁶ *Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, Принце Датском, У. Шекспира // Выготский Л. С. Психология чувства*. М.: Искусство, 1968. С. 444.

⁷ См. подробнее в книге автора: *Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР*. М.: Наука, 1976. С. 172—179, 183—185 (см. переработанный текст книги об Эйзенштейне в первом томе настоящего издания).

⁸ См. в особенности изданную одновременно с книгой Т. И. Бачелис работу: Соловьев Э. Ю. От теологического к юридическому мировоззрению // *Философия эпохи ранних буржуазных революций*. М.: Наука, 1983. Ч. 1, раздел III. С. 212—215.

⁹ См. подробнее *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики... С. 64.

¹⁰ См. сб. *Семиотика*. М.: Радуга, 1983.

¹¹ См., напр.: *Ide R. S.* The Theatre of the Mind: an Essay on Macbeth // *English Literature History*. 1975. Vol. 42; *Lesser S. O.* Macbeth: Drame and Dream // *Literary Criticism and Psychology* / Ed. by J. P. Strelka. University Park, Pennsylvania State University Press, 1976; *Rosenberg M.* The Masks of Macbeth. Berkley, University of California Press, 1978. P. 439—451; *Cartelli T.* Banquo's Ghost: The Shared Vision // *Theatre Journal*. 1983. Vol. 35. № 3. P. 389—405.

¹² *Hasard P.* La crise de la conscience européenne. Paris, 1935. P. 308.

¹³ *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики... С. 88.

¹⁴ См. подробно: *Иванов В. В.* Современная наука и театр // *Театральная правда*. Тбилиси. Изд-во ТО ГрузССР, 1982 (продолжение статьи с тем же заголовком: *Театр*. 1980. № 6; о постановке Эйзенштейна см. также: *Иванов В. В.* Зал и сцена // *Театр*. 1981. № 3). Для типологического сопоставления с крэгговской вертикальной структурой сцены могут представить интерес культурно-исторические параллели. См.: *Иванов В. В.* Пространственные структуры раннего театра и асимметрии сценического пространства // *Театральное пространство*. М.: Сов. художник, 1979. С. 23. См. также работу об эстетике Эйзенштейна в первом томе настоящего издания. В недавно изданном завершающем труде Эйзенштейна освещается понимание сходства и различий в замысле Крэга, который хотел «сделать двор единой золотой массой», и отчасти похожей идеи самого Эйзенштейна времени постановки «Валькирии»: *Эйзенштейн С. М.* *Метод*. Т. 2: Тайны мастеров. Музей кино. Эйзенштейн-центр. М., 2002. С. 398—399.

ДЖОН ДОНН В XXI ВЕКЕ

1.

О Джоне Донне у него на родине — в Англии — знали при его жизни, когда некоторые из его стихов ходили в списках, немногие из них стали печататься и знатоки, как Бен Джонсон, уже признали его одним из величайших поэтов. Как будет видно из дальнейшего изложения, потом о нем забывали надолго и вспоминали урывками.

Подлинное его открытие пришло в XX в. — сперва благодаря Т. С. Элиоту, увидевшему в его стихах образец европейской метафизической поэзии. Позднее, уже ближе к середине века, Хемингуэй своим эпитафией из Донна открывает непреходящее значение его религиозно-философской прозы. С тех пор уже о Донне не забывают. Он входит как один из значимых авторов и в русскую литературу — в одном из лучших стихотворений молодого Бродского, ему посвященном. С Донном потом писатели, критики и ученые Европы и двух Америк не расстаются. Каждая из сменяющихся школ признает его своим и находит в нем черты сугубо современные. Я коснусь в конце, в коротком очерке «донноведения», этих часто противоречащих друг другу суждений. Но сперва хочу предложить чтение Донна, основанное на его текстах, а не на том, что о нем написано.

2.

Выход в свет первого русского двухтомного издания донновских сочинений, включающего и одно из жизнеописаний Донна, ставшее классическим, избавляет меня от необходимости перечислять подробности его биографии, к тому же не всегда достаточно хорошо известные. Я отмечу лишь те существенные стороны, без которых понять Донна и его судьбу трудно. Он родился в католической семье, которая была до поры до времени (пока его брат не угодил в тюрьму) преуспевающей, несмотря на положение католиков как гонимой религиозной группы в стране, где господствующей религией стала англиканская. У позднейшего перехода Донна в эту официальную веру обычно ищут достаточно внешние причины, связанные с испытанными им до того житейскими трудностями и его отношениями с королем. Но кажется вероятным, что к тому времени у Донна могло накопиться и достаточно много возражений если не против католической религии,

то против ее представителей¹. В этом отношении особенно примечательны два его трактата. В первом из них — «Мнимый мученик» («Pseudo-Martyr»), изданном в 1610 г., помимо основной политической темы — отстаивания той клятвы верности королю, которая казалась католикам невозможной, Донн в язвительной форме касается отрицательных черт двух католических монашеских орденов — иезуитского и францисканского. Специально о иезуитах идет речь в написанном Донном на латыни и переведенном им самим на английский язык и изданном в 1611 г. анонимном сатирическом памфлете. Он направлен против основателя ордена иезуитов Игнатия Лойолы². Тот отстаивает свои права в аду, споря в диспуте, где председательствует Люцифер, с такими перевернувшими прежние представления умами Нового времени, как Коперник, чья «новая философия» упоминается и в стихотворном послании Донна графине Бедфорд. В сходном с этим посланием метафорическом ключе гелиоцентрическая концепция Коперника охарактеризована им и в письме 1615 г. к сэру Генри Гудайеру: «Коперниканство в математических науках унесло Землю дальше от положения глупого Центра; но оно при этом ей не воздало почестей, потому что, из-за необходимости спасти внешне видимое, подняло небо на столь значительную высоту над ней»³. Хотя недавно предложенное толкование донновского стихотворения о восходящем Солнце как основанного на гелиоцентрической модели Коперника⁴ пока не получило признания, приведенные упоминания Коперника в других текстах Донна могли бы говорить в пользу этого предположения. Конечно, нельзя исключить полностью и альтернативного предположения, по которому Солнце у Донна, как и у многих других поэтов до и после него (вспомним хотя бы в русской поэзии Державина, Пушкина и Маяковского), светило во всю мочь по причинам не столько научным и мировоззренческим, сколько для человека естественным. И самые ранние письменные аналогии донновское стихотворение о восходящем Солнце имеет уже в древневосточных текстах II тыс. до н. э. — таких как стихотворный гимн Солнцу как единственному высшему божеству египетского фараона — сонцопоклонника Эхнейота (Эхнатона, или Аменхотепа IV). Но что кажется почти несомненным — это влияние коперниковской идеи на то, как Донн утвердился в мысли об относительности наших моделей мира. Обладая к тому времени достаточной философской и богословской выучкой, полученной за годы занятий в двух лучших университетах Англии, — Оксфорде и Кембридже, Донн воспринял «новую философию» Коперника не как окончательную истину, а как одну из возможностей (из русских аналогий более близкого к нам времени можно было бы напомнить о взглядах отца Павла Флоренского, из двух альтернативных взглядов на мир решительно предпочитавшего модель Птолемея, а не коперниканскую).

В памфлете Донна в той же компании людей Нового времени, которых он противопоставляет Игнатию Лойоле, с Коперником в аду соседствует Колумб. Открытие новых земель, и в частности Америки, постоянно возникает как тема для сравнений в сочинениях Донна, как и многих его современников⁵. В лучших любовных стихах Донна чудо его любви затмевает открытия мореплавателей, ищущих новые земли («С добрым утром», сборник «Песни и сонеты»). В замечательной элегии, обращенной к любимой, направляющейся в постель, он восклицает, обращаясь к ней:

O my America! My new — found — land...⁶
 Моя Америка! Страна открытий новых...

Не переставал вспоминать об Америке и ее богатствах Донн и позднее, когда писал свои проповеди⁷. Колумб и Магеллан (чье имя встречается среди географических названий в стихах Донна) воплощали для него Новое время не в меньшей степени, чем Коперник, Галилей (дважды названный в памфлете против Лойолы) и Кеплер (о переключке Донна с последним см. ниже).

Среди мыслителей Нового времени на диспуте в аду оказывается Макиавелли, которого Люцифер обвиняет в защите идеи абсолютной монархии⁸. В ту же группу — как мы бы сейчас сказали — новаторов Донн включил и Парацельса, воздействие чьих взглядов на основные элементы мироздания усматривают во многих стихах Донна, всерьез изучавшего алхимию. Удивлявшее многих увлечение Донна проблемой человеческих испражнений, хотя оно внешне и напоминает модный современный эксcrementализм, восходит к учению Парацельса. Как замечает вслед за последним Донн, говоря о процессах дистилляции (stilling) в стихотворном послании графине Бедфорд, лучше всего самое чистейшее добывать из «презираемого навоза» (by despis'd dung)⁹.

Лойоле в памфлете Донна противостоит рядом с уже названными открывателями нового (Коперником, Колумбом, Макиавелли, Парацельсом) также и Аретино. Поскольку это единственный писатель, участвующий в этом адском диспуте, к нему стоит присмотреться внимательнее. Донн знал его эротические стихи, получившие не только в Италии, но и за ее пределами скандальную известность. Когда имя Аретино было упомянуто в переписке с Донном, тот живо откликнулся, обнаружив свою начитанность¹⁰. В своей 4-й сатире Донн говорит о малой нравоучительной ценности стихов, которыми Пьетро Аретино сопровождал эротические картины Джулио Романо. В какой мере мог Донн сопоставлять свои любовные стихи, иногда тоже поражавшие читателей откровенностью деталей, с сочинениями Аретино?

Памфлет Донна отличается неоднозначностью замысла. Он как бы обращен против иезуитов, но излагает многие стороны католического учения с большой точностью, обнаруживая и знакомство с целой библиотеккой католических сочинений, которые в момент написания книги Донном должны были быть у него под рукой. Лойола у Донна спорит с такими людьми Нового времени, которые или близки Донну, как Парацельс, или в какой-то мере им соотносились с самим собой, как Аретино. С Коперником Лойола даже готов согласиться. Люцифер признает, что из всех участвующих в споре Лойола больше всего способствовал злу. Соответственно он вместе с иезуитами отправлен на Луну, чтобы там устроить новый ад. Судя по этому эпилогу, памфлет Донна можно отнести к одному из ранних образцов космической фантастики, где проявились и сложности религиозных воззрений Донна, и его увлечение астрономической тематикой. Примерно в те же годы фантастическое сочинение «Somnium» («Видение»), герой которого оказывается на Луне, задумывает Кеплер, чьи астрономические работы Донну были известны. Когда Кеплер прочитал анонимную книгу Донна, автора которой он не смог разгадать, он заподозрил влияние своего текста, рукопись которого была написана вчерне к 1609 г., но была украдена в 1611 г. Памфлет Донна был

написан тогда же. Поэтому в нем сказалось не столько непосредственное воздействие Кеплера, сколько общность их астрономических интересов и желание придать их выражению фантастическую форму, характерную для времени барокко (вскоре появится лунная утопия Годвина и частично ее продолжающая сатира Сирано де Бержерака). У Кеплера, как и у Донна, герой оказывается на Луне по воле демона¹¹.

Ад, дьявол и зло, им воплощаемое, принадлежат к основным категориям мира Донна, каким он раскрывается в его духовных стихах и прозе. Можно не сомневаться в том, что сформировались эти представления у него достаточно рано под влиянием его католического воспитания (всем памятна сцена из «Портрета художника в юности», где Джойс, ушедший от католической веры, обессмертил именно эту ее сторону). К концу жизни эти категории для Донна снова ожили с новой мучительностью. Но в памфлете и некоторых других сочинениях этого времени он играет с этими понятиями с задором и озорством молодости.

В памфлете Донна угадываются характерные черты Менипповой сатиры¹². Как было показано в исследованиях М. М. Бахтина, этот жанр в литературе средневековья и Возрождения обновился благодаря перенятию признаков карнавальной культуры. Это представляется возможным обосновать применительно к сочинениям Донна, написанным в 1605—1611 гг. В памфлете против Лойолы приурочение диспута к традиционному аду мотивируется продолжением того жанра видений, который Донну был знаком через Данте. Этот жанр упоминается вместе с именами его классиков — Вергилия и Данте — в пародийном подзаголовке книги «Квинтэссенция ада», включенном Донном в другое его латинское сочинение — сатирическое библиографическое описание «Каталог придворных книг, или Библиотека придворного» («Catalogus Librorum Aulicorum», или «The Courtier's Library») ¹³. Книга написана в духе главного представителя карнавальной традиции — Рабле, чьи книги Донн изучил. В ней причудливо соединены главные авторы протестантских сочинений и католические писатели, против которых сатира направлена. Этот латинский текст отчетливо показывает, в какой большой степени Донн продолжал традицию латинской средневековой словесности с присутствием ей смешением богословия и пародии на него, официальных церковных текстов и гротескного или карнавального выворачивания их наизнанку.

К двум названным гротескным латинским сочинениям Донна, в которых он сводит счеты с иезуитами, примыкает и его упомянутый выше памфлет «Мнимый мученик», написанный по-английски. Как можно думать и по отношению к двум латинским сочинениям, в этом английском памфлете Донн соединяет выражение собственных размышлений с обдуманно инвективами, которые должны были прийти по вкусу королю.

В том, что касается его собственного отношения к религии, Донн позднее был отличен от несколько односторонней полемической направленности этих его ранних прозаических памфлетов. В своей третьей сатире Донн выводит нескольких последователей «настоящей веры» («true religion»): католика, которому дорога память о тысячелетней христианской традиции Рима, кальвиниста, англиканца, сектанта, во всех церквях разуверившегося¹⁴, и мыслителя, понимающего причины поведения каждого из них и считающего, что вера короля определяет религию жителя каждой отдельной страны. В той же сатире с той окончательной

позиции по ту сторону всех этих различий и за пределами человеческой жизни, к которой склоняется сам Донн, оказываются сопоставимыми крайние католики и крайние реформаторы, как Мартин Лютер. В XVIII из «Священных сонетов» Донна это возможное равное приятие или равное неприятие нескольких исторических вариантов веры изложено в серии вопросов, адресованных Богу. Сонет завершается образом церкви, открытой множеству людей. Если правильно его прочтение как самого смелого из эротических уподоблений в духовных стихах Донна¹⁵, то можно было бы думать о переименовании архетипического символа священной проституции. Что же касается его отношения к иезуитам, стихи одного из них — бельгийского монаха-поэта Анжелина Газе (Angelin Gazet, латинское *Gazaeus*) из сборника «*Pia Hilaria variaque carmina*» (1618) — Донн перевел под названием «*Vota amico facta*» («Молитвы, сочиненные другом»). Теперь этот перевод завершает обычно собрание духовных стихов Донна.

Перейдя в другую веру, Донн заботился о чистоте своих отношений с бывшими единоверцами. В его «Литании» среди других просьб есть и одна, словно написанная человеком нашего времени: он молит о том, чтобы самому не стать шпионом, но чтобы и за ним не шпионили.

Отправляясь в путешествие в Германию незадолго до смерти, Донн пишет гимн Христу, где всего отчетливее выражено нежелание участвовать в церковных и политических распрях. Стихотворение завершается мрачным желанием решительно с ними порвать:

And to scape stormy days, I chuse
The Everlasting night.

Я бурным дням предпочитаю
Ту ночь, что будет длиться век.

(«A Hymn to Christ, at the Author's Last Going to Germany»)

Такие настроения посещали Донна еще в молодости, что видно из его прозаического трактата, оправдывающего самоубийство. В нем выражена та сторона личности Донна, которая связана с напряженностью мыслей о смерти в духовных стихах и некоторых других примыкающих к ним сочинениях.

В отличие от серьезности замысла последнего сочинения, те памфлеты, которые преследовали политические цели и были написаны в угоду королю, если не по его прямому заказу, больше говорят об эрудиции и изобретательности автора, чем о его глубинных настроениях. Как и многие сатиры Донна и как стихи, написанные им на случай или для развлечения друзей и покровителей, его ранняя полемическая латинская и английская проза интересна для понимания его среды и времени и того стилистического мастерства, которое он обнаруживает уже в молодости.

3.

Донн как лирический поэт находился вне конкретной эпохи и хорошо это осознавал. Космизм его мироощущения сродни лучшим поэтам Нового времени. Он описывал себя как микрокосм. Предмет его «Песен и сонетов» — он и

его возлюбленная, рассматриваемые как особый мир, к которому и сводится вся Вселенная. Друг в друге они обнаружили два полушария, устроенные лучше, чем земные, без географических и климатических неудобств. Любые богатства и любая власть — ничто по сравнению с тем, что находится в распоряжении двух любящих. Они на земле владывают, как цари. Они достойны канонизации из-за своей любви. Города и веси должны молиться ее образцу. Любовь и ее образ уподобляется ангелам. До того как эта громадная любовь возникла, оба, кого она коснулась, — поэт и его возлюбленная, почти что и не жили по-настоящему:

I wonder by my troth, what thou, and I
 Did, till we lov'd? were we not wean'd till then?
 But suck'd on countrey pleasures, childishy?

Пока мы не влюбились, кем мы были?
 Молокососами? Нас, как детей,
 Лишь сельскими утехами кормили...

(«The Good-Morrow», Songs and Sonnets)

Только с любовью их души пробудились. Любовь преображает их существа, отныне ставшие частями единого целого. На примере поэта можно изучать (study) то, как к «любой мертвой вещи» (every dead thing) прилагается алхимия любви.

Эта принципиально асоциальная и внеисторическая точка зрения выражена Донном с огромной поэтической силой. В том, как Донн понимает преобразование двух любящих, открывшуюся им сущность их любви и бессмертие, ими завоеванное, можно видеть продолжение едва ли не наиболее значительной линии европейской поэзии. Он шел по пути, ранее намеченному Данте. Отдаленными предшественниками последнего были трубадуры, чья лирика, в свою очередь, развивала мотивы испанской поэзии, вдохновленной арабско-еврейской средневековой традицией. Арабское представление о влюбленном, одержимом любовным безумием, через персидскую поэзию повлияло на многие восточные литературы. В европейских литературах, у Данте и после него эти мотивы переплелись с религиозно-философским пониманием обожествляемого женского начала. Позднее, столетия после Донна сходные мотивы прозвучали у ранних немецких романтиков и — вслед за Владимиром Соловьевым — у второго поколения русских символистов (особенно Блока) и постсимволистов (раннего Маяковского, Пастернака). С последними Донна объединяет склонность к иронии, чувство юмора и острота противоречий. У него можно найти рядом прославление возвышенной любви и строки, которые и в наш ко всему привыкший и выдавший виды век иные критики склонны называть эротикой, если не порнографией. Уродливое и отталкивающее в человеческом теле занимало его не меньше, чем Бодлера. Он не стремился к искусственному преодолению и снятию противоположностей. В «Песнях и сонетах» прославление гигантской любви перемежается стихами, горько издавающимися над женским непостоянством или похотью или представляющими автора бабником, готовым волочиться за любой юбкой. Но огромность выраженного в его любовных стихах чувства делает все остальное вспомогательным по отношению к грандиозности выполненной им задачи.

Надмирность и колоссальность замысла превратить земную любовь в новую религию, осуществленного в стихах Донна, заставляет отнестись с осторожностью к попыткам истолковать Донна на фоне его времени, составившим главное содержание множества книг, которые на протяжении XX в. были написаны о Донне. Хотя другие поэты его времени тоже отдали дань поэтическому прославлению женщины и любви, у них эти мотивы носили значительно более условный литературный характер. Космизма донновской религии любви у них мы не найдем. Разумеется, Донн принадлежал к эпохе барокко. Трещина, расколовшая мир и прошедшая по сердцу поэта задолго до Гейне, сформулировавшего эту нерадостную закономерность, была открыта на рубеже, обозначившем переход от Ренессанса к барокко. Многие были заражены пессимизмом Монтеня. Донн не составлял исключения. Его и отдельные мысли его духовных стихов нередко сравнивали с шекспировским Гамлетом. Хронологически это правильно. Донн — младший современник Шекспира. Как и шекспировские трагедии, лирика Донна находится на рубеже двух эпох — и уже окутана настроениями барокко¹⁶. У Донна есть стилистические и тематические общие черты с другими поэтами этой эпохи¹⁷. В частности, он в молодости познакомился с техникой построения сложных образов-кончетти (*conchetti*) у итальянских поэтов-маньеристов и применил ее в своих стихах. В этом за ним последовали Марвелл и другие поэты метафизической школы. Но роль Донна отнюдь не сводится к пересадке поэтики маньеризма на английскую почву. Тем более неудачной кажется попытка представить всю любовную лирику Донна как чисто литературное упражнение, никак не связанное с его реальным биографическим опытом. Последний остается во многом загадочным, но это не позволяет еще его отрицать. А взаимная любовь Донна и его жены, чья смерть осталась незаживающей болью для поэта, достаточно явно обрисовывается всеми известными нам сведениями о жизни Донна. Вокруг этой любви сосредоточивались центральные образы его лирики. Эти образы были ему нужны для выражения его собственного бездонного содержания сперва в любовной лирике, позднее — в духовных стихах.

Можно думать, что маньеризм понадобился Донну для приобщения к стилю своего времени. Разбирая состав присутствующих на диспуте в аду в памфлете Донна, мы уже заметили, что его заботило следование за веяниями времени. Передавая космические образы, он облакал их в форму, соотносимую с научными — космологическими, астрономическими, алхимическими — идеями и спорами своей эпохи.

В таких стихах Донна, как «Прощанье, запрещающее грусть», есть и сравнение с циркулем, и упоминание Птолемеевых дрожащих небесных сфер (едва ли, впрочем, актуальных для Донна, возможно, читавшего уже Галилея). Но и здесь важны не научные основы этих образов, а их поэтическое преобразование, использующее и технику метафизических *кончетти*¹⁸.

Выше шла речь о географических образах Донна, навеянных эпохой великих открытий. Кажется весьма показательным, что он к ним обращается и в любовных стихах, подобных приведенной выше элегии, и в более поздних духовных стихах, говоря о своих отношениях с Богом.

Духовные стихи Донна, как и написанные им в последние годы жизни размышления и проповеди, принадлежат к самым откровенным и естественным

примерам лирического обращения к Богу, каких немного в западной и восточной мистике. Сохранив некоторые из свойственных ему образов, Донн достигает здесь поразительной энергии концентрированного выражения главных своих мыслей. Рядом с Рильке Донна можно отнести к немногим поэтам, которые своему разговору с Богом сумели придать непринужденный характер естественной беседы.

В наибольшей степени принадлежность Донна барокко видна в его больших религиозно-философских сочинениях. Два из них, выражающие всю глубину его достаточно безнадежного взгляда на мир, были написаны на смерть Элизабет Друри — дочери четы, покровительствовавшей Донну. Другое — «Метемпсихоз» — выражает космологические идеи в такой гротескной манере, которая кажется созвучной поэтам XX в., например Кено.

4.

Среди тех особенностей поэзии Донна, которые привлекли первых его открытателей и почитателей, а затем оттолкнули от него несколько поколений, считавших его стихи слишком грубыми, интересны и головокружительно трудны для исследователя и переводчика одному ему присущие ритмы. При огромности почти безбрежной литературы, посвященной Донну в последние десятилетия, эта сторона его поэзии привлекла немногих исследователей¹⁹. Между тем исключительное своеобразие Донна здесь выразилось с особой силой.

Ямб, которым считается написанным большинство стихов Донна, отличен от того, о котором говорят учебники стихосложения. Марина Тарлинская, за последние десятилетия много сделавшая для обновления науки об английском стихе, привела неоспоримые количественные данные, по которым пятисложный ямб Донна никак нельзя признать обычным силлабо-тоническим стихом. Она сформулировала основной принцип, которому, по ее мнению, подчиняется стих сатир и многих других стихотворений Донна²⁰. Это — стих, промежуточный между традиционным силлабо-тоническим и стихом силлабическим. Индекс, показывающий различие ударных четных и безударных нечетных слогов, существенно ниже обычного (48 %). Но из статистических таблиц, составленных М. Тарлинской, вместе с тем следует, что в стихе сатир Донна все же количественно преобладают ударения на четных слогах. Соотношение ударений на первом и втором слоге 39,4 : 61,2, на третьем и четвертом слоге — 26,7 : 80,0 (т. е. четвертый слог в подавляющем большинстве случаев несет на себе ударение). Соотношение ударений на пятом и шестом слоге — 20,0 : 66,6, на седьмом и восьмом слоге — 24,8 : 70,7, на девятом и десятом слоге — 14,8 : 78,2²¹. Иначе говоря, хотя стих и явно не укладывается в схему традиционного английского ямба, он тем не менее статистически обнаруживает тенденцию к ударности четных слогов, характерной для ямба. Если и можно сопоставлять его с силлабическим, то с той оговоркой, что он тяготеет к ямбу. Вместе с тем сравнение с силлабическим стихом тоже оказывается не до конца адекватным. Установлено, что в «Песнях и сонетах» Донна немало строк, где после двух

первых слогов появляется третий, с точки зрения силлабической нормы дополнительный или лишний ²²:

On man heavens influence workes not so.
Влияние неба на человека сказывается не в такой мере.

В сатирах Донна встречаются строки, которые с точки зрения нормативной метрики никак нельзя считать ямбическими ²³:

Natures secretary the Philosopher...
Философ, секретарь природы...
Perfect French and Italian, I replied...
Отличная французская и английская речь. Я ответил...

До сих пор внимание исследователей лишь в малой степени привлекала одна из наиболее примечательных особенностей ритмики Донна, делающая его прямым предшественником реформатора английского стиха и его теоретического осмысления Дж. М. Хопкинса. Речь идет о склонности Донна ставить рядом несколько односложных слов, несущих ударение. Особенно выразительным этот прием оказывается, когда он сочетается с излюбленной синтаксической конструкцией Донна — нагромождением следующих друг за другом глаголов, часто инфинитивов:

...and let
Mee travell, sojourne, snatch, plot, have, forget...
...пусть я буду путешествовать, останавливаться на ночлег, хвататься
за вещи, замышлять новое, приобретать, забывать...
(«Loves Usury», Songs and Sonnets)

Друг за другом может идти и целая вереница существительных:

Life, soule, forme, spirit, whence they being have...
Жизнь, душа, дом, дух, благодаря которым они обретают бытие...
(«A Nocturnall Upon S. Lucies Day, Being the Shortest Day»)
To judge of lace, pinke, panes, print, cut, and plight...
Высказывать суждения о кружевах, камзолах, клетках узора,
ситце, покрое и цене...

В этой строке из идущих подряд 6 существительных 4 начинаются с *p*-, что заставляет думать о наследии древнеанглийского аллитерационного стиха.

Иногда в такой же метрической позиции оказываются усиливающие друг друга отрицания:

Onely let mee love none, no, not the sport.
Только не дай мне любить никого, ни даже само удовольствие.
(«Loves Usury», Songs and Sonnets)

Отрицание само может не повторяться. Повторяется соединенное с ним слово:

...and wings
Of aire, not pure as it, yet pure doth weare...

...и крылья

Из воздуха, хотя они и не так чисты, как самый воздух,

но их в чистоте носят...

(«Aire and Angels», Songs and Sonnets)

В более общем виде можно сказать, что скопление односложных слов связывается с повтором:

So thy love may be my love's sphere...

Так твоя любовь может быть областью моей любви...

В приведенной строке ключевое слово *love* 'любовь' оказывается оба раза в слабой (нечетной) позиции, но это не мешает ему нести на себе полноценное ударение. Ритмический прием скопления нескольких ударных односложных слов повторяется в нескольких соседних строках, что усиливает и подчеркивает повторение одного и того же слова, например *world* 'мир':

The whole world vapors with thy breath.

Or if, when thou, the worlds soule, goest...

Весь мир испарится с твоим дыханием...

Или если ты, душа мира, уйдешь...

(«A Fever», Songs and Sonnets)

Повтор может быть смысловым, а не словесным. Ударение падает на оба стоящих рядом односложных антонима:

But truly keeps his first, last, everlasting day.

Но в самом деле длится первый, последний, вечно

продолжающийся день.

(«The Anniversarie», Songs and Sonnets)

В некоторых случаях, как в только что приведенных и в следующем, почти все слова в строке оказываются ударными, так что можно было бы говорить о движении от силлабо-тонического стиха в сторону не силлабического, а акцентного стиха:

Light hath no tongue, but is all eye...

У света языка нет; он — весь — глаза...

(«Breake of Day», Songs and Sonnets)

Ударность строки оказывается существенно повышенной, нередко в сочетаниях существительных, обозначающих части тела (их соединение дает как бы раздробленную картину человеческого тела, как их «пустое собрание» в «Разрыве» Пастернака):

And fixe it selfe in thy lip, eye and brow...

И запечатлевается в твоих губах, глазах и бровях...

(«Aire and Angels», Songs and Sonnets)

Care lesse, eyes, lips, and hands to misse...

Меньше заботит, что будет с глазами, губами, руками...

(«A Valediction: Forbidding Mourning»)

Which on an eye, cheeke, lip, can prey...
 Который может молиться глазам, щекам, губам...
 («Negative Love», Songs and Sonets)

Thine ear to' our sighes, teares, thoughts gives voice and word...
 Твое ухо слышит голос и слово, передающие наши вздохи,
 слезы, мысли...
 («The Litanie»)

В случае, когда из нескольких слов, стоящих рядом, одно по смыслу представляется наиболее важным, оно может оказываться в метрически слабой позиции, как *will* 'воля' на третьем слоге в строке:

Doe thy will then, then subject and degree...
 Тогда осуществи свою волю, подчини и определи место...
 («Loves Usury», Songs and Sonnets)

Прием, благодаря которому ударение выделяет не метрически сильное слово (*can* на последнем четном слове в позиции мужской рифмы в конце строки), а более важное в смысловом отношении существительное (*love* 'любовь') соединяется с переносом (*enjambement*), нарушающим обычную симметрию ритма и синтаксиса:

The poore, the foule, the false, love can
 Admit, but not the busied man...
 Любовь может смириться с бедняком, обманщиком,
 Лжецом, но не с занятым человеком...
 («Breake of Day», Songs and Sonnets)

Переносы у Донна настолько часты, что он в этом отношении (как и в ряде других) скорее напоминает русскому читателю Цветаеву и Бродского, чем наших классиков.

Внеметрические ударения могут быть связаны и с дроблением строки на более мелкие части, к которому нередко прибегал Донн, стремясь к предельной выразительности:

Arise, cry in the night, poure, for thy sinnes...
 Вставай. Кричи в ночи, излей свои чувства, потому что они...
 («Переложение Плача Иеремии»)

Перечисленные особенности ритмики Донна ставят перед переводчиком задачи исключительной трудности. От их решения можно вовсе отказаться, как это сделал такой крупный поэт, как Октавио Пас. Он в своем испанском переводе «Элегии» Донна переводит только ее образную структуру, не пробуя передать ритмическое строение. Характер символики Донна настолько своеобразен, что одного этого оказывается достаточно для воссоздания стихотворения, звучащего по-современному. Если же попробовать передать строение донновской строки, то в языке, как русский, типом ударения напоминающем английский, это можно сделать, только пойдя по пути дерзкого ритмического эксперимента. Возможно, что будущему русскому переводчику Донна стоит обратить внимание и еще на один ритмический прием, для которого в русском словаре скрывается больше возмож-

ностей, чем в английском. Стихотворение («A Feaver»), содержащее приведенные выше сочетания односложных слов, в конце предпоследнего четверостишия использует еще одну возможность трансформации ямба. На этот раз используются не односложные, а многосложные слова. Вся строка состоит из двух таких слов, следующих за кратким глаголом-связкой:

Are unchangeable firmament.
Это — неменяющийся небосвод.

Подобных строк (вроде *ominous precipitation* ‘зловещая стремительность’) у Донна немало, ср. например, в XXIII из «The Litanie» («Литании»):

In Panegyrique Allelujaes²⁴

по-русски можно не столько перевести, сколько транслитерировать:

В панегирические аллилуи.

Такого рода стихи (пиррихии и пэоны в старой терминологии) в XX в. распространились в русском ямбе начиная с пионерских стиховедческих работ и поэтических опытов Андрея Белого. Кажется возможным, что с их помощью легче будет найти и стихотворный эквивалент ритмам Донна.

Рифмы Донна зависят от жанра его произведений. В сатирах обнаруживается и глубокая рифма, использующая омонимы и напоминающая находки Байрона в «Дон Жуане»:

Thou wouldst for more; and for all hast paper
Enough to cloath all the great Carricks Pepper

А у тебя бумаги — сколько надо,
Чтобы упрятать целую армаду.

Здесь *paper* ‘бумага’ рифмуется с *pepper* ‘перец’, упоминаемым по поводу несметного количества перца, захваченного после морского боя на одном из больших испанских кораблей. Точные и неожиданные рифмы этого рода появляются и в духовных стихах Донна, но преимущественно там, где он обличает и переходит к сатире:

They see idolatrous lovers weepe and mourne,
And vile blasphemous Conjurers to call
On Jesus name, and Pharisaeicall
Dissemblers feigne devotion.

Они видят, как любовники, поклоняющиеся идолам, скорбят и рыдают, а низкие богохульные фокусники все поминают Христово имя и по-фарисейски изображают притворную богобоязненность.

(«Holy Sonnets», VIII)

В экспериментировании с рифмой Донн доходит и до таких достаточно редко используемых приемов, как расчленение рифмующегося слова на части (*forget-ful* ‘забывчивый’, рифмующееся с *debt* ‘долг’). Как и перенос, этот прием позволил ему обыгрывать несовпадение строфической структуры строк с реальным развертыванием речевых единиц.

Каждый из большого спектра приемов, используемых Донном, встречается в нужном контексте. Поэтому нужно говорить не только о стиле Донна, сколько об особенностях отдельных жанров его творчества.

5.

Донн искусно писал стихи и прозу на двух языках, которыми владел в совершенстве — по-английски и на латыни. В тот отрезок истории английской словесности, когда Донн вышел из моды, высказывалось даже утверждение, что его латинские произведения совершеннее английских. В последний период жизни Донн был занят сочинением проповедей, в основу каждой из которых положен какой-либо из священных текстов. Он приводится на латыни с английским переводом и толкованиями. По своему жанру эти тексты двуязычны.

Двуязычие чрезвычайно занимало Донна. Оно подробно обсуждается в его IV сатире. К примерам прекрасных лингвистов в ней вместе с апостолами высмеиваемый Донном придворный относит и веселого монаха Панурга, друга Пантагрюэля у Рабле. Донн говорит здесь не только о разных языках, но и о разных социальных диалектах, или жаргонах (ученом или солдатском), и о мешанине языков у того, кто как следует им не научился. Сам Донн в молодости много занимался языками, преимущественно латынью и романскими, в частности французским, испанским и итальянским. Он был начитан в итальянской литературе. Его иногда причисляли к последователям Петрарки, но он скорее с ним (или со стилем его подражателей) полемизировал. Итальянские поэты барокко определили некоторые особенности образности лирики Донна. Едва ли правильно толковать все его образы в духе *кончетти* итальянских маньеристов. Но иногда он явно следовал этой, тогда достаточно новой, стилистической манере.

Собственное языковое мастерство Донна раскрылось уже в его сатирах, относящихся к более раннему периоду его творчества. В них Донн не только мастерски пользуется всей палитрой разговорного языка (включая и такие слова, которые в некоторых ранних изданиях опускались из стыдливости). Ему удалось изменить традиционные стиховые формы, широко вводя обороты разговорного синтаксиса.

В зрелые годы, приняв священнический сан и занявшись сочинением проповедей и духовных стихов, Донн расширяет свои языковые познания. Он занимается греческим и древнееврейским. В проповедях это находит выражение в суждении о еврейских именах, относимых к Богу.

Языки занимали Донна не только как способ расширения литературных и богословских познаний. Он любит и в стихах, и в проповедях сравнения с языковым общением и переводом. Последний относится к числу его излюбленных метафор. Не будет преувеличением, если мы скажем, что многие образы Донна проникнуты интересом к разного рода знакам — языковым, астрологическим, алхимическим. Ему нравилось комбинировать символы, доставшиеся от средневековья, Возрождения и науки его собственного времени. Сложность стихов

Донна, в его время и в XX в. к нему привлекавшая, а в более рационалистическую пору Просвещения от него отпугивавшая, отчасти была и результатом сознательной шифровки, использовавшей параллельно несколько разных кодов.

Донн задумывался над тем, что занимавшие его мистические смыслы невыразимы посредством обычной человеческой речи:

The Spheares have Musick, but they have no tongue...

У сфер есть музыка, но не язык...

(Стихи на перевод псалмов Филиппом Сидни и его сестрой графиней Пемброк)

6.

Как другие аристократы из современного ему высшего придворного круга, Донн не хотел печататься, но его стихи, известные в списках узкому кругу друзей, покровителей и знатоков его поэзии, принесли ему прижизненное признание. Бен Джонсон, одним из первых оценивший огромность поэтического дарования Донна, предвидел и то, что его слава недолговечна. Хотя вскоре после смерти Донна главные его поэтические произведения были опубликованы и возникает представление о целой метафизической школе поэтов, с ним связанной, о нем вскоре начинают писать как о поэте остроумном, но с недостаточно отточенным стилем. Это в целом отрицательное суждение укрепляется на протяжении XVIII в. Драйден и Поп не могли не признать его выдающихся интеллектуальных способностей. Но основные достижения Донна и других поэтов-метафизиков были недоступны сугубо рациональному восприятию XVIII в. Наиболее отчетливо это выразил Сэмюэл Джонсон в ставшем весьма влиятельным очерке, направленном против характера «несходных образов» (dissimilar images) метафизической поэзии. Его взгляды определили неприятие Донна у следующих поколений. Совершенно новая точка зрения на Донна в эпоху романтизма была высказана Кольриджем, по достоинству оценившим не только поэтическое воображение Донна, но и его ритмы, до того подвергавшиеся почти единодушному осуждению критиков. Как бы уже предчувствуя ту переоценку английского поэтического ритма, которая придет с Хопкинсом, Кольридж говорил, что если у поэтов-классицистов (как Драйден и Поп) нужно считать слоги, то у Донна следует следить за временным ритмом. Однако эти прозрения Кольриджа, как и близкого к нему гениального романтика де Квинси, открывшего риторическое мастерство Донна, в то время прошли незамеченными, а частично и оставались ненапечатанными до XX в. Кольриджу удалось лишь возродить интерес к позднему Донну как проповеднику. В Америке вслед за Кольриджем Донном как мыслителем заинтересовались Эмерсон и Торо. Первым крупным английским поэтом второй половины XIX в., на которого Донн оказал влияние, был Браунинг²⁵.

Но еще в самом конце века в авторитетной многотомной антологии избранных авторов всех времен несколько стихотворений Донна, согласно алфавитному порядку предшествующего Достоевскому, предварялись редакционной энциклопедической заметкой, повторявшей утверждения о грубости формальной стороны его стихотворений²⁶.

Подлинное новое открытие Донна, на этот раз долго длыщееся, приходит в начале XX в. Оно было подготовлено возраставшим интересом к личности и стихам Донна²⁷, который возник в символистскую эпоху. Его инициатором был профессор Гриерсон, опубликовавший в 1912 г. издание, начавшее длыщуюся почти столетие череду комментированных изданий, приблизивших Донна к современному читателю. Уже среди первых откликов, полученных Гриерсоном, было письмо Йейтса, впервые оценившего Донна. Но для более широкого признания Донна всего больше сделал Т. С. Элиот своими статьями и лекциями 1920—1930-х гг.

Уже в своих статьях начала 1920-х гг. Т. С. Элиот выступил первооткрывателем поэтов-метафизиков XVII в., до Гриерсона основательно забытых. В них Элиот увидел предшественников того нового взгляда на мир, который поразил его в Лафорге и других французских «проклятых» поэтах — последователях Бодлера.

Вслед за Декартом и Спинозой философия и психология на протяжении трех столетий спорят о соотношении мысли и чувства (в 1930-е гг. Выготский посвятил этому свою незаконченную последнюю рукопись, увидевшую свет полвека спустя). Элиот находит взаимопроникновение аффекта (эмоций) и интеллекта в тех видах европейской поэзии, которые он называет метафизическими в более широком смысле. В 1993 г. впервые напечатаны отдельной книгой и только что переизданы два курса лекций Элиота, прочитанных соответственно в 1926 г. в Кембриджском университете и в 1933 г. (когда Мандельштам пишет свой «Разговор о Данте») в Университете Джона Хопкинса²⁸. Для него высшим достижением в этом роде остается творчество Данте. А следующий значительный шаг после английских метафизиков связан с Бодлером и поэтами, за ним следовавшими, как Рембо, Лафорг, Корбьер.

В первых публикациях Элиота и в работах, следовавших за Элиотом, особенно много было сделано для изучения строения образов Донна и других формальных особенностей его творчества. Вместе с тем многие критики серьезно отнеслись к сложнейшей проблеме перевода Донна на другие европейские языки, в частности французский и испанский (Донна переводил Октавио Пас). Этому посвящаются специальные статьи²⁹ и целые книги³⁰.

Формальный и культурно-исторический подход к изучению Донна, преобладавший на протяжении нескольких десятилетий после выхода в свет статей Элиота, постепенно стал сменяться такими модными течениями, как психоанализ, анализ отношений между полами, постструктурализм³¹. Эти новые или обновленные направления позволили исследовать лишь небольшую часть вопросов, возникающих при изучении Донна. Основное прошлый век передает наступившему в ожидании более эффективных методов.

7.

В России до недавнего времени Донна знали плохо. О нем лишь упоминалось в общих руководствах. В академической истории английской литературы

А. А. Аникст посвятил ему несколько страниц. Понадобились реформы последних лет, чтобы вышла первая книга, ему посвященная³².

Крупные поэты узнают о Донне и других авторах метафизической школы в послевоенные годы. Пастернак, хорошо начитанный в английской поэзии и весьма ее ценивший (сопоставляя ее роль для всей европейской с тем, что когда-то значила поэзия греческая), долгое время об этих поэтах не подозревал, хотя в молодости переводил друга и поклонника Донна — Бена Джонсона, который в России стал популярен в 1920-е гг. (его переводили и о нем писали также пропагандисты старших современников Донна — елизаветинцев И. А. Аксенов и С. М. Эйзенштейн). Я услышал от Пастернака об этом новом для него открытии в начале 1950-х гг., когда он впервые прочитал Донна в антологии поэтов-метафизиков.

Десятью годами позже о Донне узнает совсем еще молодой Иосиф Бродский³³.

В последнее время дело переводов Донна, начатое Бродским (чьи переводы по цензурным причинам до русского читателя в России дошли с большим опозданием), было продолжено. Почти одновременно с первой русской литературоведческой книгой о Донне вышел и небольшой томик его переводов, сопровождаемых примечаниями переводчика Г. Кружкова³⁴. В оригинальных стихах Кружкова Донн и его возлюбленная оказываются героями³⁵. Г. Кружков явился инициатором и двухтомного издания, где впервые на русском языке публикуются почти все английские стихи Донна, многое из его прозы и те биографические материалы, которые по традиции примыкают к корпусу им самим написанного.

Можно надеяться, что с выходом этого издания интерес к Донну усилится. Современный читатель может найти у него ту глубину экзистенциального отчаяния, выраженного с предельной силой, которая созвучна внутренней основе главного в русской религиозно-философской и поэтической традиции.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья написана в 2001 г. по предложению Г. Кружкова для первого русского двухтомного собрания сочинений Джона Донна. Автор заинтересовался Джоном Донном еще в конце своего школьного обучения в 1945 г. и продолжил занятия им в первые университетские годы, когда впервые пробовал его перевести и в своих стихах испытал воздействие того, как Донн использовал в поэзии образы, почерпнутые из современной ему науки.

Из последних русско-английских двуязычных изданий Донна ср.: *Донн Дж. Избранное* / В пер. И. Фрадкина. СПб.: Изд-во СПбГТУ, 2000.

Примечания

¹ Подробное перечисление таких предполагаемых возражений предлагает Carey 1990, 17—21.

² Donne 1969, ср. Bourget 1983; Flynne 1987; Patterson 1994, 162—165.

³ «*Copernicisme* in the Mathematics hath carried earth farther up, from the stupid Center; and yet not honoured it, because for the necessity of saving appearances, it hath carried heaven so much higher from it», Donne 1910, 88. См. Coffin 1937, 123—124; Nicolson 1960.

⁴ Docherty 1986, 30—31; Rajan 1999, 49.

⁵ В этом видят иногда общее место, соединяющее Донна с поэтами-елизаветинцами: Hunt 1969, 20—21, 103—105, 208, fn. 14, 243—244 fn. 18—22.

⁶ Donne 1998, 121. Перевод стихов, где не оговорено, мой.

⁷ Cairithers 1972, 248.

⁸ Takahashi 1987; Bourget 1983, 127—128, где обращено внимание на языковую сторону критики Маккиавелли Лойолой.

⁹ Donne 1998, 223. Ср. Carey 1990, 145—147; Duncan 1942/1962.

¹⁰ Simpson 1948, 45, 316, 319. К выдающимся людям искусства, не только оказавшимся в той же компании, но и защищаемых Люцифером в конце диспута, принадлежит и Ф. Нери.

¹¹ Ср. Nicolson 1956, 63, 67; Koestler 1959; Christianson 1976; Stableford 1979. О влиянии Кеплера на стихи Донна: Carey 1990, 237—238.

¹² Krokowski 1975.

¹³ Simpson 1930.

¹⁴ Hester 1980.

¹⁵ Donne 1998, 350, fn. 14.

¹⁶ Едва ли не лучшим общим изложением проблемы на русском языке остается статья: Смирнов 1945. См. также работу о «Гамлете»: Выготский 1997.

¹⁷ Nelson 1961.

¹⁸ В связи с этим кроме названного Г. Кружковым (Донн 1994) «Определения любви» Марвелла, представляющего собой искусное подражание Донну (см. об этом: Eliot 1996, 135), можно было бы сослаться и на «Глаза и слезы» Марвелла, где упомянуты угол (как и в «Определении любви») и отвес. Ср. Tuve 1947, 301—302.

¹⁹ Molony 1973; Stein 1962; 1975; Redpath 1979/1983; Horrocks 1981; Bradshaw 1982; Daalder 1986.

²⁰ Tarlinskaja, Teterina 1974; Tarlinskaja 1987, 333; 1993, 10—11.

²¹ Tarlinskaja 1987, 11. Table 1.1.

²² Redpath 1979.

²³ Tarlinskaja 1979, 18, 237.

²⁴ Отсутствие начального *h*- в этом слове, скорее всего, говорит о желании Донна передать живое произношение.

²⁵ Им кончается подробный обзор: Granqvist 1975 (с детальной библиографией); Maynard 1985. Удачная подборка высказываний о Донне начиная с Бена Джонсона содержится в: Kermode 1962.

²⁶ Warner 1896, 4771—4778.

²⁷ См. увлекательный обзор: Duncan 1953/1962.

²⁸ Eliot 1996. О разительных сходствах с Мандельштамом в понимании Данте ср. Иванов 2000, 423—434.

²⁹ Rothschild 1983.

³⁰ Berman 1995.

³¹ Примеры приведены в подборке Mousley 1999, там же библиография; более подробная библиография: Donne 1998.

³² Горбунов 1993.

³³ См. о Бродском и Донне: Иванов 2000, 768—777; Крайнева, Тименчик 1999.

³⁴ Донн 1994, 21.

³⁵ Кружков 1998, 10—11, см. также эпиграф из Донна на с. 6.

Литература

- Бродский 1993 — *Бродский И.* Сочинения. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3.
- Выготский 1997 — *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Лабиринт. 1997.
- Горбунов 1993 — *Горбунов А. Н.* Джон Донн и английская поэзия XVI—XVII веков. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1993.
- Донн 1994 — *Донн Дж.* Избранное из его элегий, песен и сонетов, сатир, эпиграмм и посланий / Пер. с англ. Г. Кружкова с предисл. и коммент. переводчика. М.: Моск. рабочий, 1994.
- Иванов 2000 — *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2: Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Крайнева, Тименчик 1999 — *Крайнева Н. И., Тименчик Р. Д.* Из архива Анны Ахматовой // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. К 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: ОГИ, 1999. С. 435—440.
- Кружков 1998 — *Кружков Г.* Бумеранг: Третья книга стихов. М.: Арго—Риск, 1998.
- Смирнов 1945 — *Смирнов А. А.* Шекспир, Ренессанс и барокко // Вестник Ленингр. ун-та. 1945. № 1.
- Benoit 1983 — John Donne. Dossiers H. L'Age d'Homme — Herissier / Ed. Benoit J. M., 1983.
- Berman 1995 — *Berman A.* Pour une critique des traductions: Donne. Bibliothèque des idées. NRF. Paris: Gallimard, 1995.
- Bourget 1983 — *Bourget J.* Loup. John Donne: His Conclave // Benoit 1983. P. 125—134.
- Bradshaw 1982 — *Bradshaw G.* Donne's Challenge to Prosodists // Essays in Criticism. 32. 1982. P. 338—360.
- Carey 1990 — *Carey J.* John Donne. Life, Mind and Art. New ed. London; Boston: Faber and Faber, 1990.
- Carrithers 1972 — *Carrithers G. H.* Donne at Sermons // A Christian Existential World. Albany: State University of New York Press, 1972.
- Christianson 1976 — *Christianson G. E.* Kepler's «Somnium»: Science Fiction and the Renaissance Scientist // Science-Fiction Studies. 1976. March.
- Coffin 1937 — *Coffin C. M.* John Donne and the New Philosophy. New York, 1937.
- Daalder 1986 — *Daalder J.* The Prosodic Significance of Donne's «Accidentals» // Parergon. 4. 1986. P. 87—101.
- Docherty 1986 — *Docherty Th.* John Donne, Undone. New York; London: Methuen, 1986.
- Donne 1910 — *Donne J.* Letters to Several Persons of Honor / Ed. Charles Merrill. New York, 1910.
- Donne 1969 — *Donne J.* Ignatius His Conclave / Ed. T. S. Healey. Oxford, 1969.
- Donne 1998 — *Donne J.* The Complete English Poems / Ed. C. A. Partridge; Introd. and updated by R. Hamilton. Everyman London: J. M. Dent; Vermont: Charles E. Tuttle. 1998 (переиздание изд. 1994).
- Duncan 1942/1962 — *Duncan E. H.* Donne's Alchemical Figures // Kermode 1962. P. 73—89 (впервые напечатано в ELH, A Journal of English Literary History. 1942. P. 257—285).
- Duncan 1953/1962 — *Duncan E. H.* The Revival of Metaphysical Poetry // Kermode 1962. P. 126—135 (впервые напечатано в PMLA. 1953. P. 658—671).
- Eliot 1996 — *Eliot T. S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. The Clark Lectures at Trinity College, 1926, and the Turnbull Lectures at the John Hopkins University, 1935 / Ed. and introd. by R. Schuchard. San Diego: A Harvest Book; New York; London: Harcourt Brace & Company, 1996.
- Flynn 1987 — *Flynn D.* Donne's Ignatius his Conclave // John Donne Journal. 1987. 6.
- Granqvist 1975 — *Granqvist R.* The Reputation of John Donne 1779—1873. Uppsala; Stockholm: Libertryck; Almqvist & Wiksell International, 1975.

- Hester 1980 — *Hester M. Th.* «Careless Phrygius»: Donne's Separatist Sectarian // *A Fair Day in the Affections* / Ed. Jack D. Durant and M. Thomas Hester. Raleigh (North Carolina), 1980. P. 87—99 (перепечатано в: Hester 1982).
- Hester 1982 — *Hester M. Th.* «Kinde Pitty and Brave Scorn»: John Donne's Satyres. Durham (North Carolina), 1982.
- Horrocks 1981 — *Horrocks R. A.* Metrical and Grammatical Problem in «Twicknam garden» // *Language and Style*. 14. 1981. P. 172—182.
- Hunt 1969 — *Hunt C.* Donne's Poetry // *Essays in Literary Analysis*: Archon Books. 2 ed. New Haven: Yale University Press, 1969.
- Kermode 1962 — *Discussions of John Donne* / Ed. F. Kermode. Boston: D. C. Heath and Company, 1962.
- Koestler 1959 — *Koestler A.* The Sleepwalkers: a History of Man's Changing View of the Universe, 1959.
- Krokowski 1975 — *Krokowski E.* Donne's Ignatius and Menippean Satire // *Studies in Philology*. 72. 1975. P. 419—438.
- Lovelock 1973 — *Donne J.* Songs and Sonnets: A Casebook / Ed. J. Lovelock. 1973.
- Marotti 1994 — *Critical Essays on John Donne* / Ed. A. F. Marotti. New York: G. K. Hall & Co.; Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York; Oxford: Maxwell Macmillan International, 1994.
- Maynard 1985 — *Maynard J.* Browning, Donne and the Triangulation of the Dramatic Monologue // *John Donne Journal*. 1985. 4. P. 253—267.
- Molony 1973 — *Molony M. F.* Donne's Metrical Practice // Lovelock 1973. P. 207—217 (перепечатано в: Roberts 1975, 171—177).
- Mousley 1999 — *Donne J.* New Casebooks / Ed. A. Mousley. London: Macmillan Press Ltd.; New York: St. Martin's Press, 1999.
- Nelson 1961 — *Nelson L. Jr.* Baroque Lyric Poetry. New Haven; London: Yale University Press, 1961.
- Nicolson 1956 — *Nicolson M.* Science and Imagination // *The «New Astronomy» and English Literary Imagination*. Ithaca; New York, 1956. Ch. 2.
- Nicolson 1960 — *Nicolson M.* The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the «New Science» upon Seventeenth Century Poetry. Rev. ed. 1960.
- Patterson 1994 — *Patterson A.* Quod oportet versus quod convenit: John Donne, Kingsman? // Marotti 1994. 141—180.
- Rajan 1999 — *Rajan T.* «Nothing sooner broke» // *Donne's Songs and Sonnets as Self-Consuming Artifact* // Mousley, 1999. P. 45—80.
- Redpath 1979/1983 — *Redpath Th.* Some Textual Problems in Donne's Songs and Sonnets // *Essays and Studies by Members of English Association*. 5. 179 (фр. пер.: Quelques problèmes textuels dans les Songs et Sonnets // Benoit 1983. P. 51—72).
- Roberts 1975 — *Roberts J. R.* Essential Articles for the Study of John Donne's Poetry. Hamden (Conn.), 1975.
- Rothschild 1983 — *Rothschild Ph. de.* Traduire «Donne» // Benoit 1983. P. 75—86.
- Simpson 1930 — *«The Courtier's Library, or Catalogus librorum Alicicorum»* / Ed. E. M. Simpson. London, 1930.
- Simpson 1948 — *Simpson E. M.* A Study of the Prose Work of John Donne. 2 ed. Oxford, 1948.
- Stableford 1979 — *Stableford B.* Kepler // *The Science Fiction Encyclopedia* / Gen. ed. Peter Nichols. Dolphin Books. Garden City (New York): Doubleday & Company, 1979. P. 231.
- Stein 1962 — *Stein A.* John Donne's Lyrics. The Eloquence of Action. Minneapolis, 1962.
- Stein 1975 — *Stein A.* Metre and Meaning in Donne's Verse // Roberts 1975. P. 161—170.
- Takahashi 1986 — *Takahashi Sh.* Loyola's «Ignorance» and Machiavelli: Two Views of Machiavelli in John Donne's Ignatius His Conclave // Shiron. 25. 1986. P. 1—25.

-
- Tarlinskaja 1987 — *Tarlinskaja M.* Shakespeare's verse: Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasies // *American University Studies. Series 4: English Language and Literature.* Vol. 41. New York; Paris, 1987.
- Tarlinskaja 1993 — *Tarlinskaja M.* Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian. Calgary; Alberta (Canada): University of Calgary Press, 1993.
- Tarlinskaja, Teterina 1974 — *Tarlinskaja M., Teterina L. M.* Verse — Prose — Meter // *Linguistics.* 129. 1974. P. 63—86.
- Tuve 1947 — *Tuve R.* Elisabethan and Metaphysical Imagery. Chicago: Chicago University Press, 1947.
- Warner 1896 — *Library of the World's Best Literature Ancient and Modern / Ed. Ch. D. Warner.* Memorial Edition de Luxe (46 vols.). Vol. 12. New York: J. A. Hill & Company, 1896.

ГЕЙНЕ В РОССИИ

Судьба Гейне в России необычайна. Наиболее крупные поэты, пришедшие после Пушкина, рано его оценили и на него равнялись в самых смелых своих опытах. Столетие от Тютчева и Лермонтова до Блока прошло под знаком Гейне. Выдающийся знаток истории русской литературы князь Святополк-Мирский не преувеличивал, когда писал, что в пору ослабления поэтического напряжения во второй половине XIX в. читающая публика увлекалась не оригинальными русскими стихами, а переводами из Гейне. По словам Иннокентия Анненского, «особенно в шестидесятые годы и в начале семидесятых мы любили Гейне, пожалуй, больше собственных стихотворцев». Излюбленные его размеры вошли в русское стихосложение благодаря его воздействию. В двадцатом веке им заинтересовываются и как мыслителем, и как человеком с трагической судьбой. Он оказывается одним из любимых авторов молодого Шестова. Блок видит в нем союзника по выполнению задачи рассеивания гуманистического тумана. Тынянов оттачивает новый метод изучения поэтической формы, сопоставляя Гейне с русскими поэтами, испытывшими его влияние, — Блоком и Тютчевым. Марксисты увлеченно исследуют противоречивые отношения к Гейне основателей их вероучения. Это могло бы отбить вкус от занятий Гейне у следующих поколений, но в позднюю сталинскую пору советский официальный антисемитизм заимствует у гитлеровцев их ненависть к поэту (я сам слышал зимой 1949 г. на филологическом факультете Московского университета доклад черносотенца Самарина, который винил одного из гонимых им профессоров-«космополитов» с «пятым пунктом» в том, что тот выбрал предметом занятий Гейне из-за своего еврейского национализма).

А ведь всего за несколько лет до этого Антокольский (в черные годы тоже причисленный к «космополитам» и поэтому изгнанный из числа преподавателей Литературного института) в своей поэме военного времени обличал нациста, убившего на фронте его сына, говоря:

Ты отнял у него миры Эйнштейна
И песни Гейне вырвал в день весны...

Еще Анненский в статье «Гейне и мы» говорил, что русским нелюбовь к Гейне неприятна уже потому, что за ней маячит призрак антисемитизма.

Одним из первых Гейне в России открывает совсем еще молодой Тютчев. Не успела выйти (в 1827 г.) гейневская «Книга песен» — одно из лучших собраний

лирических стихов во всей мировой литературе, как в том же году Тютчев печатает свой перевод гейневского стихотворения «На севере мрачном...» (можно думать, что оно было предметом поклонения в мюнхенском доме Тютчевых). Начинаящий поэт первый пробует найти или, скорее, даже изобрести тогда еще отсутствовавшее русское соответствие тем немецким стихотворным размерам, которыми широко пользовался Гейне. Тютчев старается передать и ритм стихотворения, и его аллегорический смысл. Чтобы осталась возможность соотнести соположение двух деревьев с обычной человеческой любовью, нужно было сохранить принадлежность их названий к разным грамматическим родам — мужскому и женскому. А ради этого пришлось отчасти пожертвовать ботанической точностью — сосна стала кедром:

На севере мрачном, на дикой скале,
Кедр одинокий под снегом белеет,
И сладко заснул он в инистой мгле,
И сон его буря лелеет.
Про юную пальму снится ему,
Что в краю отдаленном Востока
Под пламенным небом, на светлом холму
Стоит и цветет одиноко.

Первая и последняя строки первой строфы и конец второй написаны амфибрахией — к тому времени достаточно обычным трехсложным размером, нередко передававшим и немецкие метры, непохожие на русские. Но в серединных строках Тютчев отходит от этой традиции. Он либо меняет начало строки, создавая подобие другого трехсложного стихотворного размера — анапеста («Что в краю одиноком Востока») или дактиля («Кедр одинокий под снегом белеет»), либо пропускает один из безударных слогов, что приводит к дольнику («Про юную пальму снится ему»). Последний размер был на протяжении XIX в. подготовлен Тютчевым, Аполлоном Григорьевым и Фетом преимущественно в связи с переводами из Гейне. Торжество этого нового размера в двадцатом веке обеспечил Блок, на которого Гейне оказал особенно сильное воздействие. Таким образом, музыка русского стиха изменилась благодаря Гейне. Гейне стал настолько своим, что внес в русскую поэзию и свою мелодию. Занимаясь судьбой Гейне в России, мы должны понять и то, как его размеры пересаживались на русскую почву.

Через год после напечатания этого перевода Тютчев в Мюнхене весной и летом 1828 г. не раз встречается с Гейне (весной 1830 г. Тютчев с женой по дороге в Петербург заезжают проведать Гейне в Вандсбек; о последней встрече в Париже в 1853 г., когда Гейне был уже тяжело болен, мы знаем мало). О завязавшейся дружбе с Тютчевым и частых встречах с ним Гейне говорит в своей переписке (сохранилось и его письмо к Тютчеву из Флоренции). Гейне оценил остроумие и глубину бесед своего нового знакомого (как это было принято в тогдашнем мюнхенском высшем свете, они разговаривали по-французски, блеск тютчевской «жемчужеустой» речи на этом языке был особенно заметен, а Гейне в то время, по выражению Тынянова, стремился «офранцузиться»). Переложение острот и политических рассуждений Тютчева можно найти в нескольких статьях и других прозаических сочинениях Гейне этого времени.

Тютчев же продолжает читать Гейне по-немецки и переводить или воссоздавать в своих оригинальных стихах часть поэтического мира Гейне, ему созвучную. О глубине их поэтического взаимодействия свидетельствует в особенности тютчевское стихотворение «Из края в край, из града в град...», многими своими чертами напоминающее стихи Гейне. Тютчев по-прежнему вводит в свои переводы Гейне необычные или редкие размеры, в частности логазды, где безударные промежутки разные, но приходится на одно и то же место в каждой строке:

Если смерть есть ночь, если жизнь есть день,
Ах, умаял он, пестрый день, меня!

Решительный шаг в этом направлении сделал Лермонтов. Он применил логазд с пятью метрическими ударениями и односложными безударными промежутками в начале строки для передачи дольника в одном из двух стихотворений Гейне, переведенных им в последний год жизни — 1841 г.:

Они любили друг друга так долго и нежно
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье
И милый образ во сне лишь порою видали.
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Пятиударный логазд здесь соответствует трехударному дольнику у Гейне. Лермонтов не стремился к совершенно точной передаче метра подлинника, да и различие структуры русского и немецкого языков делает эту задачу едва ли выполнимой полностью. Можно думать, что Лермонтов хотел другого: найти для передачи того безнадежного или скептического взгляда, который сближал его отчасти с Гейне, способы выражения, отличные от всего, что было до того в русской поэзии.

Та же свобода по отношению и к русской традиции, и к немецкому оригиналу видна и в лермонтовском переложении той аллегии двух деревьев, которая выше цитировалась в тютчевском переводе. Из карандашного рисунка, который сопровождал черновик стихотворения в альбоме Лермонтова, видно, что его занимало именно противоположение сосны на вершине и пальмы на скале. Оттого и в тексте он (в отличие от Тютчева) сохранил оба названия без изменения:

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна, на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

Утес получил наименование «горючего» из русской народной поэзии (в том же смысле «горючий белый камень» назван у Блока в стихах куликовского цик-

ла). Белая риза снега на сосне тоже принадлежит к образам, Лермонтову знакомым по родным местам. В упомянутом альбомном рисунке справа от текста стихотворения нарисованы два мужских профиля. Думал ли Лермонтов о возможности сравнить две человеческие судьбы безотносительно к полу? В таком случае у переделки стихотворения были и причины более важные, чем несходство двух языков. Когда Лермонтов задумывал противопоставление мужского и женского образов, как в стихах об утесе-великане и золотой тучке, он находил нужные ему слова. А в этом стихотворении Гейне, лермонтовский перевод которого близок по времени к восхитившей Владимира Соловьева передаче «сна в квадрате» («В полдненный жар в долине Дагестана»), Лермонтова, скорее всего, привлек сон, соединяющий героев в разных странах.

Следующим большим русским поэтом, увлекшимся Гейне, был Фет.

В поэтической биографии Фета Гейне выпала особая роль. Вспоминая о ранней поре творчества, Фет говорит о своем «страшном увлечении стихами Гейне». Его больше всего привлекало то, что Гейне в стихах пишет «не о влиянии одного предмета на другой, а только об этих предметах, вынуждая читателя самого чувствовать эти соотношения...». Все современные Фету критики разных толков — от Аполлона Григорьева до Салтыкова-Щедрина — в откликах на первые его книги видели в нем прежде всего продолжателя Гейне.

Подробнее всего на этой стороне лирики Фета остановился Аполлон Григорьев в статье «Русская изящная литература в 1852 году». Аполлон Григорьев, сам весьма искусно переводивший стихи Гейне и испытавший как поэт его воздействие, видел в нем прежде всего выразителя болезненных особенностей сердца современного человека. Гейне, по Григорьеву, — главный представитель этой болезненной субъективной поэзии. Ее отличительные свойства — случайность и особность, доходящие иногда до неясности и «причудливого уродства». Эти черты Григорьев усматривал и в чуждой ему части лирики Фета. В каком-то смысле эти рассуждения Аполлона Григорьева были пророческими: на отмеченные им черты поэзии Гейне и Фета позднее ориентировался Блок, заложивший основы нового вида субъективной лирической поэзии.

Переводами из Гейне Фет занимался на протяжении всей своей писательской жизни — целых полвека. К 1841 г. относятся некоторые из самых ранних, а последний — свой вариант «Гренадеров» — Фет завершает перед самой смертью, в 1891 г. С детства в совершенстве зная немецкий язык, он стремится передать все особенности формы подлинника. В отличие от Лермонтова, удлинившего строки цитированного выше стихотворения, переведенного им сплошь рифмованным логаздом, Фет шестнадцатью годами позже воссоздает его дословно, следуя строфике и рифмовке подлинника:

Они любили друг друга,
Но каждый упорно молчал:
Смотрели врагами, но каждый
В томлени любви изнывал.

Они расстались — и только
Встречались в виденьи ночном;
Давно они умерли оба —
И сами не знали о том.

Сравнение приведенных переводов Лермонтова и Фета помогает оценить разную степень зависимости от подлинника, у Фета значительно большую.

В своем переводе стихотворения о двух деревьях, сделанном в том же году — 1841-м — что и лермонтовский, Фет, как до него Тютчев, хотел сохранить мужской род в названии главного героя. Он у него становится дубом, что может привести к ассоциации с русской народной песней:

На севере дуб одинокий
Стоит на пригорке крутом;
Он дремлет, сурово покрытый
И снежным, и льдяным ковром.

Во сне ему видится пальма,
В далекой восточной стране,
В безмолвной, глубокой печали,
Одна, на горячей скале.

Сторонники буквального перевода могут быть озадачены, сопоставляя друг с другом приведенные тексты Тютчева, Лермонтова и Фета. Казалось бы, Лермонтов едва ли не нарушил (или по-своему переименовал) главный образ подлинника, заставив сосну грезить о пальме. Но и замена сосны кедром (у Тютчева) или дубом (у Фета) положения не спасает. Каждый из трех вариантов перевода по-своему далек от подлинника.

Гейне занимал читающую публику и властителей дум того времени больше всего язвительностью социальной критики. Салтыков-Щедрин сетовал на то, что при всем влиянии Гейне на Фета он не находит у русского поэта главных черт, привлекающих его в немецком: у Фета отсутствует присущее Гейне «исполненное горечи отрицание, его желчный юмбр и то холодное полуотчаяние, полупрезрение, выражающееся в постоянном и очень оригинальном раздвоении мысли». Эти черты Гейне получили развитие у тех его подражателей, которые создали русскую традицию сатирической поэзии. Среди стихов авторов, писавших под именем Козьмы Пруtkова, иные («Память прошлого», «Доблестные студиозусы») были помечены подзаголовком «Как будто из Гейне». Начиная с этих авторов и Минаева эта линия продолжалась вплоть до XX в., когда обрела новую силу в поэзии сатириков, а потом в претворенном виде сказалась у обзриутов, Глазкова, Пригова и современных поэтов, за ним следующих. Корни смеховой культуры, едва ли не завоевавшей в самые последние годы ключевое положение в поэзии нынешней пореформенной России, восходят к Гейне. Но в двадцатом веке непосредственная связь с Гейне могла и не ощущаться, тогда как в девятнадцатом она воспринималась как знак качества. Эта сатирическая линия подражания Гейне соседствовала с демократической или либеральной стихотворной публицистикой, им тоже вдохновлявшейся. Как все демократическое литературное направление, этот вид подражателей Гейне был чужд интереса к литературе как искусству.

Сравнительно немногие поэты, избегавшие этой популярной демократической интерпретации Гейне, как, например, Случевский, продолжали ноту позднего разочарованного романтизма у Гейне. У Случевского в таких стихах, вызывающих в памяти Гейне, как «В костюме светлом Коломбины...», негативный взгляд превра-

щался в женоненавистнический, если не человеконенавистнический. Подобная гейневская нота отчаяния в эпоху символизма у Анненского совместится с воздействием напоминающих Гейне французских «проклятых» поэтов, особенно Лафорга.

Поскольку преимущественный интерес к Гейне во второй половине XIX в. касался содержания, понятого в сатирическом, комическом или романтическом ключе, форма переводов, даже лучших, часто оставалась традиционной. Во втором из приведенных переводов Лермонтова дольник Гейне передан русским амфибрахием. Так же поступил Михайлов, пятью годами позже переведя гейневских «Гренадеров». Основная масса весьма многочисленных переложений стихов Гейне, сделанных в пору его наибольшей популярности в России во второй половине XIX в., не была в формальном отношении примечательной. Но все же и опыты раздвижения границ русского стиха в переводах из Гейне не прекращались. Кроме логзодов и дольников, к которым по требованиям хронологии в нашем обзоре еще нужно будет вернуться, отмечу два метрических приема:

С Гейне обычно связывают распространение в русской поэзии иронических стихов, написанных четырехстопным хореем. Тютчев пробовал в этом размере передать иронию Гейне посредством старомодной торжественности, присущей его собственной шутливости:

Василиски и вампиры,
Конь крылат и змей зубаст, —
Вот мечты его кумиры,
Их творить поэт горазд.
Но тебя, твой стан эфирный,
Сих ланит волшебный цвет,
Этот взор лукаво-смирный
Не создаст никак поэт.

В этих стихах правильно чередуются женские и мужские рифмы (как, например, и в стилистически достаточно близком к Гейне стихотворении позднего Пушкина «Город пышный, город бедный...»). А в том варианте гейневского четырехстопного хорее (по происхождению прозванного «испанским»), который с его легкой руки распространился в русской поэзии XIX в., все строки имеют женские окончания, а рифмованные строчки чередуются с нерифмованными. Среди других поэтов второй половины XIX в. полурифмованным испанским, или гейневским, хореем иронические и юмористические стихи писал Минаев. В таком духе он высмеял и саму эту манеру, усвоенную бесчисленными подражателями Гейне:

От германского поэта
Перенять не в силах гений,
Могут наши стихотворцы
Брать размер его творений.
Пусть рифмует через строчку
Современный русский Гейне.
А в воде подобных песен
Можно плавать, как в бассейне.
Я стихом владею плохо,
Но — клянусь здесь перед всеми —
Напишу я тем размером
Каждый вечер по поэме.

Увлечение подобным полурифмованным или совсем нерифмованным стихом составляет характерную черту не только массового поэтического творчества 1860—1880-х гг., над которым подтрунивал Минаев, но и произведений крупных поэтов той поры — Тютчева, Фета, Случевского. Последние пробуют перенести прием пропуска рифмы через строку и на другие стихотворные размеры.

С влиянием Гейне, в особенности его «Северного моря», связываются и опыты введения в русскую поэзию свободного стиха в 1840—1850-е гг. у Михайлова, Полонского, Фета. Тютчев пробовал передать такие стихи Гейне разностопными вольными нерифмованными ямбами, но у него они иногда уподоблялись драматическому белому стиху:

Молчите, птицы, не шумите, волны,
Все, все погибло, счастье и надежда,
Надежда и любовь!.. Я здесь один
На дикий брег заброшенный грозою
Лежу простерт и рдеющим лицом
Сырой песок морской пучины рою!..

Лирическое применение этого вида стиха у Гейне в передаче Тютчева заставляет современного читателя вспомнить «Вольные мысли» Блока и их продолжение в белых стихах молодого Пастернака.

Попытка передать стих гейневского «Северного моря» более близкими к оригиналу средствами привела к новшествам, полностью получившим развитие в русской поэзии лишь во второй половине XX в. Фет уже в 1842 г. переводит свободным стихом стихотворение Гейне «Посейдон». Его свободный стих основан на правильных русских трехсложных размерах, но он лишен рифм, а строки, как и у Гейне, могут быть разной величины:

...едва я окончил —
Запенилось море, и бог морской из белеющих волн
Главу, осокою венчанную, поднял...

Тогда же Фет пишет таким стихом некоторые из оригинальных своих стихотворений, вошедших в цикл «Вечера и ночи». Не только размер, но и сплетение водного ландшафта с лирическими размышлениями заставляет связать с Гейне такие стихи этого цикла, как «Я люблю многое, близкое сердцу...», в финале которого чудится уже предчувствие будущего русского символизма (скажем, блоковской «Ночной Фиалки»):

Странные мысли
Приходят тогда мне на ум:
Что это — жизнь или сон?
Счастлив я или только обманут?
Нет ответа...
Мелкие волны что-то шепчут с кормою,
Весло недвижимо. И на небе ясном высоко сверкает зарница.

В других свободных стихах Фета из того же цикла (как «Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе. Ночь!..»), отчасти уже предвещающее обращение к ночи у молодой Цветаевой) чувствуется в большей степени, чем у Гейне, непосредст-

венная преемственность по отношению к античной традиции, особенно гексаметру. Более короткие строки воспринимаются как укороченные полные, как в свободных стихах «Ночью как-то вольнее дышать мне...»:

Вместе с зарею и сон налетает на вежды,
Светел, как призрак,
Голову клонит, — а жаль от окна оторваться!

Сам Фет подчеркивает эту (для Гейне в его романтическую пору вовсе необязательную) преемственность по отношению к античной традиции, помещая свободные стихи рядом с написанными гексаметром или же включая их (как стихотворение к планете Нептун, открытой Леверрье) в раздел «Антологических стихотворений». Но даже и такой друг и поклонник стихов Фета, как Тургенев, опасался слишком большой близости к прозе этого вида его поэзии, где он вместе с многими усматривал влияние раннего Гёте и Гейне. В письме к Фету Тургенев в 1864 г. иронизировал:

Любезнейший Фет!
На Ваше рифмованное
И милейшее письмо
Отвечать стихами
Я не берусь, —
Разве тем размером,
Который с легкой руки
Гете и Гейне
Привился у нас и сугубо
Процвел под перстами
Поэта, носящего имя
Фет!
Размер этот легкий, —
Но и коварен:
Как раз по горло
Провалишься в прозу...

В ранних переводах дольников Гейне, примеры которых приведены выше, Фет передавал их обычными русскими трехсложными размерами (как амфибрахий), добавляя иногда вслед за Лермонтовым строку логзэда. С годами он все шире пользуется и русским дольниковом, как в двух последних четверостишиях стихотворения, переведенного им в 1874 г.:

Ты вся в жемчугах и в алмазах,
Вся жизнь для тебя — благодать,
И очи твои так прелестны, —
Чего ж тебе, друг мой, желать?

К твоим очам прелестным
Я создал целую рать
Бессмертнем дышащих песен, —
Чего ж тебе, друг мой, желать?

Очам твоим прелестным
Дано меня было терзать,

И ты меня ими сгубила, —
Чего ж тебе, друг мой, желать?

Подобные опыты ритмических новшеств в переводах дольников Гейне во второй половине XIX в. оставались редкими. Кроме Фета сочетание двусложных и трехсложных обычных метров (логаэды) в этих переводах применил Мей, у которого возникает смелое соединение разных традиционных размеров в начале и конце строфы:

Сердилось море, и робко из туч
Сквозил полумесяц лучом,
Когда мы к лодке подошли
И сели в ней втроем.

Едва ли не большее значение для будущего русской поэзии имел ритмически точный перевод дольников Гейне русскими дольниками у Аполлона Григорьева:

Они меня истерзали,
И сделали смерти бледней:
Одни — своею любовью,
Другие — враждою своей.

Блок, ставивший своей задачей воскрешение забытой поэзии Аполлона Григорьева и его взглядов на Гейне, не мог пройти мимо его ритмически замечательных переводов из Гейне, как и аналогичных вершин в наследии другого его любимого поэта — Фета. Благодаря Блоку дольник перестает быть редкой случайностью. Не только в собственных переводах Гейне, но и в своей лирике Блок делает этот размер одним из главных. Начиная с этого времени дольник входит в русскую поэзию на равных правах с другими, давно в ней укоренившимися размерами, такими как ямб, хорей и амфибрахий.

С Блоком и его эпохой отчасти меняется и подбор стихов Гейне, которые подлежат переводу. Он серьезно изучал предшествовавшие русские переводы, находя много недочетов в тех многочисленных из них, которые делали Гейне слегка плаксивым: «...нет ничего легче, как, обесцветив юмористическую рифму, не заметив аллитерации, затушевав символический нюанс, придать характер общего места самому трепетному лиризму». Анненский сравнивает переводы известных поэтов, отмечая недостаточно личный характер переложения у ценимого им Майкова по сравнению с А. К. Толстым. Сам он в переводах, как и в статьях о нем, сближает стихи Гейне с поэзией французских «проклятых» поэтов. Не только для Блока, но и для Анненского, тоже внутренне близкого к трагической иронии Гейне, главными становятся такие стихи, как «Тихая ночь. На улицах дрема...», — о двойнике, которого поэт видит на улице ночью у дома, где когда-то жила его любимая.

Отношение Блока к Гейне даже на фоне всеобщего увлечения последним в предблоковский период истории русской литературы выглядит чем-то вполне необычным, на грани причудливого соседства с собственным романтическим двойником. И раньше большие русские писатели, как Герцен и Достоевский (для которого Гейне был одним из главных явлений XIX в., как Пушкин), находили у Гейне особенно им близкие места: так, в «Былом и думах» Герцен говорит о пол-

ном совпадении испытанного им восторга по поводу французских революционных событий июля 1830 г. с тем, что писал о себе в «Людвиге Берне» Гейне, одушевленный этими известиями до ребячества. Но эти сходства никогда не доходили до взаимного отождествления, которое мы находим у Блока по отношению к Гейне. Блок обнаруживает в себе ту самую всеразьедающую иронию Гейне, об отсутствии которой у Фета сожалел Салтыков-Щедрин. Для Блока приступы гейневского всепоглощающего отрицания были мучительны. И в его сердце прошла та самая трещина, расколовшая мир, о которой по поводу себя писал Гейне. Быть может, только в Лермонтове было что-то подобное в его внутренней перекличке с Гейне, но их взаимодействие оборвалось слишком рано.

К концу жизни Блок занимается переводами Гейне, работая в созданной Горьким редакции «Всемирной литературы». К этому времени относится его статья, где он оценивает переводы Гейне, делавшиеся в России, и предлагает свое понимание исторического значения Гейне. Об этом он говорит и в других статьях, докладах и записях, относящихся преимущественно к 1919 г. Блок хотел бы освободить Гейне от опеки русских либералов и возродить то понимание его, которое было у Аполлона Григорьева. Для Блока Гейне — один из тех, кто первым выступил против основ официальной культуры Европы. «Европейская цивилизация применяла тончайшие методы в борьбе с музыкой. Едва ли кто может отрицать, что европейское общественное мнение и европейская критика жестоко мстили своим художникам за “измену” началам гуманной цивилизации. Эту зловонную мстительность испытывал на себе Гейне в течение всей своей жизни». В статье о Гейне в России Блок утверждает, что тот «неразрывно связан с Вагнером; далее в этой цепи вырастают фигуры Ибсена, Стриндберга, Достоевского, и еще, еще». В своем ницшеанском толковании этих разнородных писателей и мыслителей Блок полагал, что их общая цель состояла в выработке нового типа человека — Артиста.

Намного раньше Блока опыт истолкования личности и судьбы Гейне в связи с анализом идей Ницше предпринял в своих ранних философских книгах Лев Шестов. Он в них уже следует тому своему экзистенциальному методу, который принял и в последующих своих работах вплоть до позднего эссе о Плотине. Он сопоставляет произведения писателя или философа с тем, что нам известно о его жизни, особенно в самые тяжелые для автора минуты. Жизнь оказывается надежным критерием для проверки воззрений, религиозных или философских. Поэтому Шестов придает особое значение тем стихам, которые смертельно больной Гейне пишет в то время, когда он испытывает невыносимые мучения. По словам Шестова, «очевидно для всех, что у паралитика, прикованного к постели, не имеющего никакой надежды на выздоровление, не может уже быть “злой воли” в неверии. Такому человеку вера нужна более всего в жизни; обычных “соблазнов”, которыми люди уводятся к атеизму, у него быть не может. Если до последних минут жизни у Гейне происходят непрерывные приливы и отливы веры, если каждый раз в нем резиньяция сменяется протестом, умиление — насмешкой, то для нас во всем этом тем меньше может быть повода к негодованию, чем сами мы прочнее и убежденнее верим в то, что знаем истину. Наоборот даже, с истинно религиозной, возвышенной точки зрения — настроения Гейне особенно ценны, и именно в те минуты, когда он произносит самые кощунственные

свои сарказмы». Можно понять эту логику. Тем не менее не остается бесспорным чувство, что в таком случае предсмертные страдания великого поэта становятся предметом научного анализа, как у нейропсихолога, для которого больной с поражением какой-то части мозга — результат эксперимента, поставленного самой природой, но для ученых полезного. Холодный взгляд на поведение смертельно больного пугает, даже если это взгляд великого философа на великого поэта.

Хотя такие выражения, как «обезьянить», повторяют немецкий текст, у Анненского (как и в его сбивчивой передаче «Романцero») есть аффектация, отсутствующая у Блока и Гейне. Его Гейне слишком вписан в эпоху декаданса. Если Гейне ее и предвидел, то не входил в нее целиком и ею не был ограничен, как и Блок.

Перенос внимания с Гейне-поэта на Гейне-человека сказался в первой четверти века и в поэзии. Кузмин, в своем необузданно капризном эстетизме не любивший в Гейне того, что он называл его «гримасами», «инвективами» и «пасквилями», пишет гейневским (или блоковским) дольником стихи, где упомянуты как бы с иронией «под Гейне» многие обстоятельства жизни молодого поэта:

Ведь это из Гейне что-то —
А Гейне я не люблю.
Твой шепот, полудремота
Весенняя, я ловлю.

Во Франкфурте, что на Майне,
Серенький, теплый денек, —
Обречен я сладкой тайне
И свято ее сберег.

Зовут вас фрейлейн Ревекка.
А может быть, фрау Рахиль.
Про Вас говорили от века
Песни, картина, стихи ль.

Увижу ль хоть край одежды?
Откроется ль новый мир?
Поэту так мало надежды:
Отец Ваш — важный банкир.

На крыши надменных зданий.
Дождик, слезы пролей!
Из всех прощенных страданий
Страданья любви — светлей.

Тынянов, в молодости посвятивший Гейне большое исследование, оставшееся незавершенным, вместе с общей формальной характеристикой его поэзии интересовался и человеческими его слабостями, сказавшимися в целой цепи беспринципных поступков в то время, когда он надеялся получить в Баварии профессорскую должность. Позднее по отчасти сходному пути объективного изучения биографии Гейне шли исследователи советского времени. Их, в частности, занимало двойственное отношение Маркса и Энгельса к поэту, с которым они сблизились в пору парижской его эмиграции (тщательная подборка соответствующих замечаний основателей марксизма содержалась в антологии М. А. Лившица «Маркс и Энгельс об искусстве», по которой учились многие из будущих специалистов по Гейне).

Для поэтического поколения, следовавшего за Блоком, Гейне оставался кумиром. Молодому Маяковскому, совмещавшему продолжение Гейне у Блока и Анненского с традицией Саши Черного и других сатирических поэтов-сатириконцев, принадлежит восьмистишие «Гейнеобразное». Этот шедевр остается одним из лучших образцов воспроизведения стиля полушуточных любовных стихотворений Гейне, написанных дольниками:

Молнию метнула глазами:
Я видела, с тобой — другая.
Ты самый низкий, ты подлый самый,
И пошла, и пошла, ругая.
Я — ученый малый, милая,
Громыханья оставьте ваши.
Если молния меня не убила.
То и гром мне ей-Богу, не страшен.

Гейневский двойник, воссозданный Блоком и Анненским, кажется прообразом сходных строк в любовной лирике Маяковского, где, как Гейне, он видит самого себя снова переживающим страдания прежних лет.

Влияние Гейне на молодого Пастернака усиливалось семейной легендой об их возможном родстве, которая всерьез занимала исследовательницу О. М. Фрейденберг, двоюродную сестру поэта. Быть может, в этой легенде можно искать одно из объяснений загадочной роли Гейне в раннем романтическом рассказе Пастернака «Апеллесова черта», который (в отличие от всех других подобных своих юношеских произведений) Пастернак потом не раз переиздавал. Действие рассказа происходит в наше время. На это указывают такие приметы, как телефон. Но герой рассказа, воплощающий представление молодого Пастернака о поэте и его поведении, — Гейне. Этот поэт, в романтическом, почти фантастическом повествовании перенесенный в начало XX в., может быть и двойником автора или самим автором.

В лучшей ранней книге стихов Пастернака «Сестра моя жизнь» стихотворение «По стене сбежали стрелки...», написанное «гейнеобразным» четырехстопным хореем со сплошь женскими рифмами, озаглавлено переименованной (видимо, процитированной по памяти) немецкой строкой Гейне — тем рефреном, который Фет в приведенном выше переводе передал как «Чего ж тебе, друг мой, желать?». В самом тексте стихотворения есть строка «Что тебе еще угодно?», представляющая собой оригинальное пастернаковское переложение той же строки Гейне.

Эпиграф из прозы Гейне сопровождал напечатанную в 1935 г. третью часть автобиографического романа Всеволода Иванова «Похождения факира». В романе рассказывалось о юношеских попытках автора овладеть йогой и индийской мудростью. В эпиграфе говорилось: «Мы искали физическую Индию и нашли Америку; теперь мы ищем духовную Индию — что же мы найдем?» То, что эпиграф был из Гейне (а не из других немецких романтиков, всерьез занимавшихся Индией), согласовалось с ироническим тоном романа Всеволода Иванова. Он был отвергнут официальной критикой как формалистический, печатание его было остановлено.

То, в какой мере Гейне оставался путеводной звездой для всего сверходаренного поколения, сложившегося в годы перед первой мировой войной и ставшего

главной мишенью преследований в сталинское время, показывает сравнительно недавно напечатанное стихотворение Н. А. Невского. Этот выдающийся ученый, в мировую науку вошедший благодаря совершенной им дешифровке письменности тангутов (исчезнувшая цивилизация в песках пустынь Китая), соединял свои научные занятия с поэтическими. Он был расстрелян во время сталинского террора. Среди его рукописей, опубликованных после его реабилитации, были и стихи о Хайне (так он записывал немецкое произношение фамилии, идя наперекор традиции). Любимый лирик приходит к нему на помощь ночью — «Мудрец, поэт и друг».

В двадцатые и тридцатые годы было много сделано для изучения и перевода полного собрания произведений Гейне. Тынянов продолжил свои исследования, одновременно переводя гейневские сатирические сочинения. Высокий технический уровень, достигнутый в те годы нашей школой перевода, сказался и в переводах Гейне. Бахтин увидел в Гейне (рядом с Анненским и Лафоргом) редкий пример поэта, от обычного лирического монолога уходящего к диалогу. Диалог русских поэтов с Гейне не прерывался.

Молодой Наум Коржавин обратился к теме поведения Гейне и отношения к нему Маркса в полемических стихах, отстаивавших еретический для тогдашней советской официальной идеологии тезис:

Высшая верность поэта —
Верность себе самому.

Ссылки на Гейне или переиначенные цитаты из него мы найдем и позднее у поэтов, в том числе и таких, кто, как Бродский, достаточно критически смотрел на многих других немецких писателей.

Анненский еще в начале века угадал причины, по которым русским всегда был созвучен Гейне: «Во-первых, русскому сердцу как-то трогательно близко все гонимое, злополучное и страдающее, а таков именно Гейне. Далее, мы инстинктивно уклоняемся от всего законченного, застывшего, общепризнанного, официально...» К этому бы надо прибавить необузданность бунтарского смехового начала.

Гейне вошел в русскую культуру и оставался частью, от нее неотъемлемой. В этом интерес и книги Льва Копелева о нем, написанной еще до вынужденной эмиграции автора, но тогда оставшейся в рукописи. Она вобрала в себя многое из изученного и обдуманного в те годы, когда искусство Гейне продолжало быть примером свободного и по-настоящему смелого творчества, не подчиняющегося никаким ограничениям.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья написана в 2000 г. по предложению М. Орловой для планировавшегося русского издания книги Льва Копелева о Гейне «Поэт с берегов Рейна».

Из новых публикаций следует отметить разбор черновиков сделанного Блоком перевода «Пролога» Гейне, позволяющий наметить вехи в работе поэта-переводчика: *Баевский В. С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 84—90 (там же, с. 276—277, см. замечания).

Из недавно напечатанных записей Цветаевой видно, как много для нее значит Гейне, многие строки которого она знала наизусть (что видно из немецких цитат, иногда переименованных, в ее записях): «Влияние далекого современника уже не влияние, а сродство. Для того чтобы, напр., Генрих Гейне (1830 г.) повлиял на меня (1930 г.) нужно, чтобы он заглушил во мне всех моих современников, он — из могилы — весь гром современности. Следовательно, уже мой слуховой выбор, предпочтение, сродство. Не подчинение, а предпочтение. Подражатель не выбирает» (*Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и прим. Е. Б. Коржиной и И. Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997. С. 346). Особенно сильно воздействие и пример сатирических текстов Гейне сказались в ее «Кры-соллове».

Избранная литература для дальнейшего чтения

- Анненский И.* Гейне и мы (1856—1906) // *Гейне Г.* Книга песен: Переводы русских поэтов. М., 1956. С. 397—403.
- Берковский Н. Я.* «Книга песен» и переводы русских поэтов // Там же.
- Блок А. А.* Гейне в России // *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 6. С. 116—128.
- Блок А. А.* Крушение гуманизма // *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 6.
- Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое лит. обозрение, 1995. С. 203, 205.
- Бухштаб Б. Я.* К истории текста стихотворения Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1988. № 2. С. 181—185.
- Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. С. 124, 169, 173, 180, 190—191, 196—197, 219.
- Герцен А. И.* Былое и думы. М.; Л.: Academia, 1932. Т. 1. С. 107.
- Гордон Я. И.* Гейне в России (1830—1860-е годы). Душанбе, 1970.
- Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 86—100.
- Жирмунский В. М.* Гейне и романтизм // *Русская мысль.* 1914. № 5.
- Жовтис А. Л.* У истоков русского верлибра (стих «Северного моря» Гейне в переводе М. Л. Михайлова) // Мастерство перевода. Сб. 7. М.: Сов. писатель, 1970. С. 280—294.
- Иванов Вс.* Похождения факира // *Иванов Вс.* Собр. соч. М: Худ. лит., 1975. Т. 4. С. 344.
- Комарович В.* Достоевский и Гейне // Современный мир. 1916. № 10.
- Лермонтовская энциклопедия.* М.: Сов. энциклопедия, 1981 (в особенности статьи о стихотворениях «На севере диком...» и «Они любили друг друга...»).
- Рубинова Е.* О значении переводов Тютчева из Гейне // Учен. зап. Казанск. ун-та. 1958. Т. 34. Вып. 3.
- Салтыков-Щедрин М. Е.* [Рец. на кн.:] Фет А. А. Стихотворения // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. 1966. Т. 5. С. 383.
- Топоров В. Н.* Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шелленгианством) // Тютчевский сб.: статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева / Под общ. ред. Ю. М. Лотмана: Таллинн: Ээсти раамат, 1990. С. 32—107 (особенно с. 34—38).
- Тынянов Ю. Н.* Блок и Гейне. Пг.: Картонный домик, 1921.
- Тынянов Ю. Н.* Портрет Гейне // *Гейне Г.* Сатиры / Пер. и предисл. Ю. Н. Тынянова. Л., 1927.
- Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 29—37 (переиздание статьи, входившей в кн.: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и но-

ваторы. [Л.]: Прибой, 1929. С. 386—398) и 385—394 (первая публикация незаконченной монографии).

Федоров А. В. Лермонтов и Гейне // Учен. зап. Первого Ленингр. гос. пед. ин-та иностр. яз. 1940. Т. 1.

Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.

Фет А. А. Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 193, 209.

Чулков Г. И. Тютчев и Гейне // Искусство. 1922. № 1. С. 356—364.

Шестов Лев. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1900. С. 127—131.

Шестов Лев. Достоевский и Нитше (Философия трагедии). СПб., 1906.

Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // *Щерба Л. В.* Избр. работы по русскому языку. М., 1957 (перездание статьи, впервые напечатанной: Сов. языковедение. Л., 1936. Т. 2. С. 129—142).

БОДЛЕР ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ

Существуют города, ставшие неотделимыми от писателей, которые сделали их предметом и темой своих произведений. Для русских читателей классический пример — Петербург Достоевского. Таков Париж Бодлера. Только поэт свои состоянья тоски, связанной для него с Парижем, передал и в дисгармонии знаменитых сонетов, и в предельно четких строках стихотворений в прозе. Бодлер был одним из создателей этого нового жанра. Хотя в России его и развивал Тургенев, тем не менее в нашей литературе удачных произведений этого рода не так много. Когда Бодлер стал у нас популярен благодаря русским символистам в начале века, — и эти его сочинения начали переводить. Но до Ходасевича никому не удалось передать по-русски концентрированную горечь сжатых прозаических этюдов великого французского поэта.

Ходасевич работал над переводами в то время, когда сам он писал во многом подобные бодлеровским безнадежные и до предела неприкрашенные стихи о страшном мире европейского города, о «европейской ночи», открывшейся ему в эмиграции. Можно было бы задуматься о чисто литературной родословной стихов о городе, одновременно влекущем и пугающем поэта, о Гонгоре, чей сонет о Мадриде в начале XVII в. кончался строкой «Таков Мадрид, а скажем лучше — ад», или о проститутках на улицах Лондона у Уильяма Блейка. Но в памяти прежде всего возникают еще два облика Парижа: роман конца XIX в. «Inferno» («Ад») Августа Стриндберга (столько значившего для Блока) и проза, письма и стихи о Париже первого десятилетия XX в. Райнера Мариа Рильке, в ту пору работавшего в Париже секретарем скульптора Родена. И в письмах, и в прозаических «Записках Мальте Лауридса Бригге» Рильке передает потрясение, пережитое им, когда среди пугавшего его своей огромностью и фабричной массовостью всего (вплоть до смертей, переставших быть частным делом одного человека) Парижа, он прочитал одно из стихотворений в прозе Бодлера — то, которое кончается обращением к Богу. Сейчас, когда мы располагаем изумительным по точности и подлинности переводом этих текстов, сделанных Ходасевичем, нельзя не подивиться словам Рильке о французском оригинале: для Рильке это — молитва русского человека, задыхающаяся, прерывистая, мучительная.

В самом французском языке стихотворений в прозе Бодлера, в названиях месяцев, введенных при революции, в бытовых подробностях отпечаталась судьба Франции и ее столицы. Ходасевичу пришлось пережить у себя на родине много сходного, до того как он принял мучительное решение эмигрировать. Позднее он напишет:

Нет, меня не пантера прыжками
На парижский чердак загнала,
И Вергилия нет за плечами.
Только есть одиночество в раме
Говорящего правду стекла.

Дантов ад (где в первой песне поэт встречается с пантерой и спутником его был Вергилий) вспоминается Ходасевичу на парижском чердаке, когда он в зеркальном стекле видит, как он переменялся.

Мне кажется, что и в бодлеровские стихотворения в прозе Ходасевич (как за двадцать лет до него Рильке) гляделся, как в зеркало. Он узнавал себя в измученности и напряженной наблюдательности Бодлера. Детали могли не совпадать, но дело не в подробностях и в частностях. Ходасевич переводил не просто близкие ему по духу тексты — он встретился с подобием собственного пережитого опыта. Оттого-то зеркало, в котором по-русски отразился бодлеровский «Сплин», так поразительно верно.

Бодлеру самому довелось быть открывателем Эдгара По, переводам которого он посвятил часть жизни. За это он был вознагражден; гениальный венгерский поэт начала XX в. Ади перевел некоторые сонеты Бодлера с точностью, которая кажется почти сверхъестественной. К таким же чудесам перевоплощения на другом языке смело можно отнести и стихотворения в прозе, мрачную и сдержанную силу которых русский читатель впервые почувствует, прочитав их в зеркальном отражении у Ходасевича. Если сам Париж у Бодлера — зеркало его «Сплина», то Ходасевич сличал друг с другом город и поэта, переводил одного в другого. Подлинник был в нем самом.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые напечатано: Иностранная литература. 1989. № 1. С. 139. Переводы стихотворений в прозе Бодлера, выполненные Ходасевичем, представляют интерес как для истории этого жанра в русской литературе, так и для выявления роли в ней переложений Бодлера, который был признанным родоначальником всей новой европейской поэзии после романтиков.

АНРИ ЛЕВЕ И НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА

К книге стихов Анри Ж.-М. Леве (Henry J.-M. Levet, 1874—1906), вышедшей в Париже через 15 лет после его смерти в 1921 г.¹, внимание любителей поэзии обратилось недавно. Новое открытие поэзии Леве может оказаться поводом для того, чтобы взглянуть заново на ту французскую и общеевропейскую традицию, к которой он примыкал. Из его собственных сочинений и из воспоминаний таких его друзей, как Л.-П. Форг, мы знаем, что его восприятие поэзии в ранней юности сложилось под влиянием Бодлера. Стилистические следы этого влияния видны, например, в том, как он применял особые средства грамматики поэзии, например, восходящие к Бодлеру необычные формы множественного числа или особые синтаксические конструкции², главным образом в сонетах цикла «Le Pavillon» — «Павильон». Позднее он использует введенную Малларме технику развития сложных образов, например, Скарабея, о котором идет речь во втором из стихотворений цикла «Le drame de l'Allée» — «Драма Аллеи». Когда мы читаем у Леве выражение «идол Красоты» (l'idole Beauté), мы узнаем приметы того бодлеровского словаря, который оставил свой отпечаток едва ли не на всех заметных поэтах Европы символистского и постсимволистского времени. Персонафикацию Красоты в духе Бодлера мы найдем и в стихах одного из самых глубоких русских последователей этого направления — Иннокентия Анненского, и в вариациях на бодлеровские темы великого венгерского поэта Ади. Я полагаю, что именно Бодлер открыл для нескольких поколений европейских поэтов новый мир, называемый символизмом. Но сам Бодлер, скорее всего, не взял бы на себя роль первооткрывателя. Он бы охотно уступил это место Эдгару По, которого своими переводами ввел в круг читаемых в разных концах Европы (гораздо больше, чем на родине — в Америке) предшественников нового направления. По и потом остается источником вдохновения для наиболее плодотворного первого постсимволистского поколения. Для Блока он — «безумный Эдгар». Но блоковская «Линор безумного Эдгара» из всем знакомого в переводе Бальмонта «Ворона» через несколько лет становится вместе с пришедшей из рассказа того же По Лигеей в полузаумный, полупророческий ряд «блаженных слов» у молодого Мандельштама:

Линор, Соломинка, Лигейя, Серафита...

Чтение Пястом — другом Блока в те годы — «Падения дома Эшеров» и «Улялюм» По наваяло и другое стихотворение Мандельштама, где безумец —

уже не сам По, как у Блока, а русский поэт, его читающий. В стихах По открывается для Мандельштама, как до того для Бодлера и Малларме (в его стихах о могиле По), заповедная суть поэзии:

Я так и знал, кто здесь присутствует незримо:
Кошмарный человек читает Улялюм.
Значенье — суета и слово — только шум,
Когда фонетика — служанка серафима.

О доме Эшеров Эдгара пела арфа.
Безумный воду пил, очнулся и умолк...

В этих стихах, как и в других, к ним примыкающих, Мандельштам — совсем не постсимволист, а один из самых последовательных продолжателей По и Бодлера.

К символистам (а не к постсимволистам вопреки классификации больших поэтов Европы в двух книгах Боура) следует отнести Пастернака в самых его высших достижениях. В те же годы Пастернак возьмет эпитафию из По к лучшей своей книге стихов «Сестра моя жизнь»³; в стихотворении, озаглавленном «Про эти стихи», он называет рядом трех романтиков — Байрона, По и Лермонтова. Имя По переплетено звуковыми ассоциациями с окружающими словами:

*Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По...*

Уже приходилось (в первом томе этого издания) разбирать образ Тоски у Пастернака, через Анненского восходящий к Бодлеру (у обоих русских поэтов тоска не без влияния их родного языка принимает женский образ). У Лёве в первом стихотворении его «Путешествий» («Voyages») с его подчеркнутой полуиронической англоманией столь значимый для Бодлера Сплин (Spleen) возвращается в свою родную английскую стихию:

*Miss Roseway, hélas, n'a cure de mon spleen
Увы, мой сплин Мисс Розвей не излечит.*

В случае олицетворений (как Тоска и Красота) влияние Бодлера обнаруживается интертекстуальным сопоставлением. Это (как и у Лёве) поддерживается набором поэтов, из которых взяты эпитафии. Находя свидетельства преемственности между создателями европейского символизма и постсимволистскими авторами, рядом с Бодлером и Малларме — и даже в большей мере, чем их, — следует выделить Лафорга. Он остается загадочной фигурой среди всей группы «проклятых поэтов» («poètes maudits»). Его воздействие на больших поэтов Европы в следующих поколениях несомненно. Т. С. Элиот сам рассказывает, как он нашел в Лафорге созвучие тем собственным поэтическим влечениям, которым не видел соответствия в знакомой ему поэзии на английском языке (Донна он отыскал позже). Пастернак мне говорил, что «самая футуристическая» его книга стихов была написана «совсем под Лафорга». Влияние Лафорга испытал уже Анненский. В годы создания постсимволистских течений в России Лафоргом увлекался Шершеневич, казалось бы, во многом прямо противоположный Пастернаку и с ним остро полемизировавший.

Влияние Лафорга на Леве можно видеть в его стихах о «Рождестве» («Christmas»). В свою очередь, это стихотворение помогает понять во многом загадочную образность стихотворения Леве о «весеннем вечере».

В Лафорге современный читатель и знаток поэзии ценит прежде всего необычную для его времени свободу выражения. В своей книге о Достоевском Бахтин называет Лафорга вместе с Анненским (в чьих стихах воздействие Лафорга несомненно) и Гейне (принадлежавшим к числу романтических предвестников этого направления иронического символизма) как редкие образцы лирических поэтов, для которых диалог и речь Другого человека столь же важны, как для Достоевского и подобных ему прозаиков. Представляется, что Леве развил именно эту сторону поэтики Лафорга. Некоторые из стихотворений Леве в «*Cartes Postales*» («Почтовых открытках») воспроизводят диалоги или состоят из кусков разговора. Леве постоянно использует слова, не входящие в его собственный словарь. Он играет с возможностью того, как из одного речевого жанра (если употребить термин того же Бахтина) перейти к другому. Подобно тому как Гейне в некоторых стихах «*Buch der Lieder*» («Книги песен») использует стилистические возможности макаронических стихов со множеством французских слов, так Леве нарочито нагружает свои стихи многочисленными английскими заимствованиями:

Et, mon *bill* payé, je me dirige vers le *wharf*
По счету заплатив, я направляюсь к верфи.

В цикле «*Le Pavillon, ou la Saison de Thomas W. Lance*» («Павильон, или Пора Томаса У. Ланса») некоторые ориентированные на религиозный обряд стихи написаны от лица придуманного персонажа — молодого англичанина, католика Т. У. Ланса. Но два стихотворения этого цикла сочинены лицом, «говорящим по-французски», в одном из них особенно заметно воздействие Лафорга. Из воспоминаний друзей и почитателей Леве мы знаем, что этот же англичанин Ланс должен был стать героем последнего романа Леве «Скорый на Бенарес», который он писал после своей поездки в Индию в 1898 г. Для Леве стихи были как бы заготовками для будущей прозы. Это было связано с ролью повествования и сюжета для стихотворения, как его понимал Леве. Позднее сходное значение сюжета и повествования можно обнаружить в русской поэзии постсимволистского времени. Особенно это характерно для акмеистов, например Ахматовой. Потом критики сравнивали некоторые из ее ранних лирических стихотворений с новеллами Хемингуэя, и она сама находила сравнение убедительным. И здесь ее предшественником и учителем был Анненский, в особенности в таких его стихах с диалогической структурой, как «Этого быть не может...». Пастернак напишет в посвященных ей стихах, что в ее первых книгах «зрели прозы пристальной крупницы». Его самого, как и его героя — доктора Живаго, привлекали «прозы дебри».

Другой крупный французский поэт символистского круга, оказавший вместе с Лафоргом едва ли не решающее влияние на то, как сложился в конце концов Леве и его поэтика, был Рембо. Но у Рембо его воображаемые путешествия «Пьяного корабля» («*Bateau ivre*») опережали его собственные скитания по Африке: к тому времени он перестал писать стихи (во втором томе его полного собрания — только письма бродячего торговца, как будто не имеющего ничего

общего с автором «Искательниц вшей»). Он оставил поэтам следующих европейских поколений возможность описывать его позднейший биографический опыт, как это сделал Оден в замечательных стихах о Рембо. Между жизнью и поэзией Леве — иные взаимоотношения. Его «Почтовые открытки» основаны на опыте многих его реальных путешествий, отчасти связанных с его дипломатической работой. Экзотические чудеса, являвшиеся в видениях «Пьяного корабля», по-иному предстали в разных странах за пределами Европы, которые посетил Леве. Эта сторона его биографии и сочинений роднит его со многими из его современников, например, во Франции с Клоделем (как и он, профессиональным дипломатом) и — в следующем поколении — Андре Мальро. Стихи, основанные на подобных путевых впечатлениях, составляют существенную часть и написанного в то время в поэтической форме Буниним (его более известная проза этих лет сосредоточена на русском материале) и основателем акмеизма Гумилевым. В стихах этих поэтов, как и у Леве, описан Порт-Саид, через который лежал путь к Индийскому океану. Стихотворение Леве описывает не сам город, а запрет сходить на берег, из-за которого Леве не смог увидеть земли фараонов (такие запреты особенно памятны тем, кому удавалось попасть в средиземноморские плавания хотя бы и к концу советской эпохи). Для Леве Порт-Саид был едва ли не самой западной точкой его странствий (впрочем, в его африканских стихах возникает и французский чиновник в Конго). То было время поэтических блужданий и поэтов-путешественников. Достаточно напомнить только размах переездов Рильке времени перед первой мировой войной (некоторые из них сказались в его «Neue Gedichte»). Все названные поэты и некоторые другие из их современников хотели понять образы и символы других культур (иногда эти путешествия совершались только в воображении, как в итальянском цикле графа Комаровского). Вскоре эти интересы приведут к открытию дальневосточной (классической китайской и японской) поэтической традиции, особенно у Клодела и Эзры Паунда. Конечный этап в этом поэтическом паломничестве на Восток можно видеть в написанной Сэлинджером воображаемой биографии американского поэта Симора, уходящего целиком в мир восточной поэзии, порвав с западной. Но высказываемое при этом Сэлинджером пристрастие к конкретной детали как подлинному центру стихотворения можно рассматривать и как последнюю веху на долгом пути развития американского (начиная с Эдгара По) и европейского символизма и постсимволизма. Ранние символисты — Бодлер, Верлен, Рембо и Малларме — предпочитали прежде всего метафоры. Этот метафорический стиль у Леве продолжен в его «Драме Аллеи», метафорический смысл названия всего цикла раскрыт в конце второго стихотворения, где скарабея раздавит «благоухающая нога» хозяйки сада. Позднее Леве, как и другие авторы постсимволистского времени, экспериментирует с метонимическим описанием отдельных предметов. Для понимания различия метонимического и метафорического стилей (не только в поэзии, но и в кино и других видах семиотического творчества) остаются первостепенными выводы Романа Jakobson. Любопытно, что его собственный путь в поэзии начинался с Малларме: об интересе к нему, сказавшемся в переводе сонета «Кружева истлевают...» («Une dentelle s'abolit») еще в школьные годы, он рассказывает в книге своих «Бесед» с Кристиной Поморской. Jakobson показал,

чем метонимический стиль в поэзии сближается с реалистической прозой. В статье о Киплинге (о значимости которого для Леве я еще должен буду говорить ниже) Т. С. Элиот называет его «стихотворно-прозаическим писателем» (prose-and-verse writer). Многие авторы послесимволистской поры мечтали о том, чтобы стать такими писателями, соединяющими в своем творчестве полюса поэзии и прозы (не с этим ли связано и возрастание роли свободного стиха в поэзии двадцатого века?). Пастернак полагал, что начисление предметов у современных поэтов (как у Уитмена, которому поклонялся кружок близких Леве любителей поэзии, или Верхарна) можно объяснить мельканием вещей мимо окна проходящего поезда, на котором проезжает поэт. Нельзя ли думать, что в таком случае у Леве, как у Рильке, Бунина и Гумилева, можно усмотреть в стихах и воздействие взгляда на сушу с тех судов, на которых им приходилось плавать (вспомним хотя бы гумилевских «Капитанов», чья романтика в годы, когда их автор был под запретом, манила к себе русских поэтов поколения Багрицкого и Тихонова и нас всех безразлично к тому, знакомы ли мы были сами с морем)? Можно ли продолжить эти сравнения средств передвижения и литературы дальше, думая о теме полета и авиации у «поэтов и летчиков» (слова Цветаевой, писавшей потом о полете Линдберга), но и об авиационной теме в прозе, о романе Фолкнера «Pylon», о «Ночном полете» Сент-Экзюпери, летчиках в «Надежде» Мальро и о будущей прозе и поэзии века космоса? Как во многом, предвестником будущего окажется Хлебников, предсказавший в прозе появление диковинных летающих аппаратов.

Внезапный конец, рано оборвавший жизнь Леве, не дал возможности ему самому описать несколько наиболее примечательных эпизодов, относящихся к его последним годам. О них мы знаем от его друзей. Мне кажется чрезвычайно интересным, как в качестве французского дипломата в Маниле он встречает большую русскую флотилию, которой вскоре было суждено погибнуть в сражении с японским флотом у Цусимы (любителей порассуждать об истории отношений Востока и Запада можно спросить, не было ли это странной прелюдией к Пирл-Харбору?). Два поэта были особенно взволнованы этой стороной русско-японской войны. Леве рассказывал своим друзьям о том, как он увидел гротескный русский флот, ему представившийся подобием бродячего цирка. Хлебников был настолько поражен известием о Цусиме, что решил посвятить жизнь изучению загадки регулярно повторяющихся морских сражений. В обоих поэтах говорило их предощущение будущего.

В перспективе, которая теперь нам открыта в начале XXI в., не столь существенными оказываются различия между футуристами, как Хлебников и Маяковский, и поэтами, занимавшимися прежде всего пластическими формами, как Рильке времени «Neue Gedichte» и как акмеисты, подобные Гумилеву и Мандельштаму. В каждом из них мы видим разные ветви единой европейской позднесимволистской и постсимволистской поэзии, которым удалось создать новую систему символов, до сих пор остающуюся главной в большинстве литератур. Леве принадлежал к числу тех, у кого можно найти предвестие этого последующего хода литературной истории.

Приведем как иллюстрацию стихотворение Леве, дающее панораму Индии его времени:

British India

À Rudyard Kipling

Les bureaux ferment à quatre heures à Calcutta;
 Dans le *park* du palais s'émeut le *tennis ground*;
 Dans *Eden Garden* grince la musique épicée des cipayes;
 Les équipages brillants se saluent sur le *Red Road*...

Sur son trône d'or, étincelant de rubis et d'émeraudes,
 S. A. le Maharadjah de Kapurthala
 Regrette Liane de Rougy et Cléo de Mérode
 Dont les photographies dédicacées sont là...

— Bénarès, accroupie, rêve le long du fleuve;
 Le Brahmane, candide, lassé des épreuves,
 Repose vivant dans l'abstraction parfumée...
 — A Lahore, par 120 degrés de Fahrenheit,
 Les docteurs Grant et Perry font un match de cricket, —
 Les *railways* rampent dans la *jungle* ensoleillée...

Британская Индия

Редьярду Киплинг

Учреждения в Калькутте в четыре закроют;
 В парке возле дворца оживет *tennis ground*;
 Визг сипаев в *Eden Garden* с их пряной игрою
 Музыкальной; кареты летят по *Red Road*...

Магараджа Капурталы томно вздохнет
 На своем золотом — с изумрудом — престоле
 По Лиан де Ружи и Клео де Мерод:
 Фотокарточки их на стене прикололи...

— Спит на корточках прямо у вод Бенарес;
 В благовонной премудрости брахман усталый
 Отдыхает от сутолоки небывалой...
 — А в Лагоре сто градусов по Фаренгейту;
 Грант и Перри — врачи — предаются крикету, —
 В джунглях солнечно; *railways* ползут через лес...

Стихотворение написано в излюбленной Лаве сонетной форме. Хотя число строк сонета и распределение их между двумя четверостишиями и последующими трехстишиями у Лаве соблюдается, он продолжает начатое Бодлером и его преемниками преобразование традиционной формы. Рифмы то сверхточные, — во всяком случае в реальном звучании, а не в традиционной графике (*d'émeraudes — de Mérode*), — то вовсе приблизительны. Это в особенности касается использования в рифмах макаронической структуры словаря, обильно насыщенного (начиная с заглавия) английскими словами: *ground — Road; Fahrenheit — cricket* (в отличие от Гейне, создававшего в макаронических стихах виртуозные созвучия, для Лаве достаточно поместить относительно похожие друг на друга английские слова в рифменную позицию, где они особенно заметны). Стихотворение можно считать (как и другие аналогичные сочинения

Леве) ранним литературным образцом того смешанного языка, который в недавнее время получил название *franglais* (франглийский, т. е. смешанный французско-английский пиджин). Британская Индия показана прежде всего с точки зрения англичан, в ней работавших: это их бюро рано закрываются в первой строке, это они разъезжают в блестящих экипажах и приветствуют друг друга из окон карет в четвертой строке, они играют в теннис во второй строке и в крикет в предпоследней, для их ушей музыка сипаев звучит визгливо и пряно, для них нестерпима жара в Лагоре, которая все же не может помешать им заниматься спортом, это их железнодорожные пути проложены в джунглях. В качестве отдельных персонажей (каких много в других стихах — новеллах Леве) упомянуты два англичанина — доктора Грант и Перри, продолжающие свой поединок в игре в крикет несмотря на немислимую жару. Леве в других его стихах волнует судьба французских чиновников в африканских и карибских колониях Франции, данная в соотношении с участием местных жителей. В приведенном стихотворении индусы как масса появляются только в предфутуристическом или даже предсюрреалистическом образе Бенареса, присевшего, чтобы подремать, на корточки у самой реки — Ганга (тридцать лет спустя сходные метафоры при описании большого города появятся в нью-йоркском цикле Лорки⁴, повлиявшем на Бродского). Если не считать данных тоже суммарно и лишь через их музыку «сипаев» (термин, теперь вышедший из употребления), то местные жители представлены отдыхающим от дел в «ароматной абстракции» «простодушным» брахманом — человеком высшей касты — и «Его Высочеством» (S. A. = Son Altesse, сокращение, обозначающее «Его Высочество») — правителем княжества Капуртала (в Пенджабе, на северо-западе Индии, от которой княжество считалось независимым до 1948 г.). Начало описания этого властителя с его золотом, изумрудом и рубинами могло бы напомнить экзотику французских парнасских поэтов, которым подражал молодой Гумилев, как великосветскость первых строф стихотворения русскому читателю приводит на ум раннего Северянина. Но это блистание драгоценных камней быстро сменяется остраниющей иронией: магараджа (великий князь в буквальном переводе) тоскует о двух француженках из родовитых дворянских семей, подаривших ему свои фотографии с надписями. Их именами ограничивается участие Франции и ее жителей в сюжете стихотворения. Он обнимает пространство Британской Индии, включающее и большие города — Калькутту, Бенарес (теперь Варанаси) и Лагор (в настоящее время в Пакистане), и княжества, как Капуртала. Мы видим отдельные здания — дворец и дворцовый парк с теннисной площадкой в Калькутте, сад с увеселениями и дорогу для экипажей там же, а в конце появляются джунгли, сквозь которые идет железная дорога. Все объединено палящим солнцем и зноем (солнце продолжает светить и в других циклах Леве, свет его завораживал). Экзотика и самая жгучая современность смешаны, как английские и индоарийские слова. Посвящение Кипплингу символично. Леве хотелось коснуться той Индии, которую мы знаем по Кипплингу. Он думал соединить темы и приемы его прозы (а отчасти и его индийских баллад) с традицией французского постсимволизма. Этой Индии — Кипплинга и Леве, британских чиновников и магараджей — давно нет, другая, вполне независимая Индия готовится стать к середине двадцать первого века чуть ли

не второй в мире по значимости (и по числу жителей) страной, и стихотворение, кроме всего, сохраняет ценность исторического свидетельства ушедшего в плюсквамперфект времени, к которому принадлежал и которое в какой-то мере сумел выразить Анри Леве.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья была написана по-английски весной 1991 г. по заказу нового журнала «The Common Knowledge» и напечатана в первом его номере (1992, р. 161—165) в качестве введения к подборке стихов Леве в подлиннике и в английских переводах. К моему удивлению, редакция обращалась с авторским текстом с вольностью, значительно превосходившей ту, которая раньше возмущала меня и других пишущих людей в России. Не только название было изменено, многие фразы были сокращены, выброшены или переделаны. Весной 2001 г. при подготовке 10 лет спустя русского варианта для настоящего издания я в основном вернулся к первоначальному тексту, расширив его и добавив русский перевод стихотворения Леве; но в предлагаемой публикации я счел нужным частично опустить или существенно сжать места (в частности, касающиеся Пастернака, Лафорга, Сэлинджера и его Симора), совпадающие с более подробным изложением сходных мыслей в предшествующих томах или в других статьях этого же тома.

Примечания

¹ Levet 1921.

² Синтаксическое своеобразие французских символистов послужило предметом рассмотрения в ранних работах Л. Шпитцера (Spitzer 1961, 1988), оказавшей влияние на таких русских ученых, примыкавших к формализму, как В. М. Жирмунский. Позднее подобные черты поэтов-символистов, как Блок и Йейтс, рассмотрены в цикле исследований Романа Якобсона (Jakobson 1983).

³ Первоначально к книге в рукописи было несколько эпитафий. Уменьшая их число в опубликованном через несколько лет после написания варианте книги, Пастернак снял эпитафию из По, хотя продолжал упоминать имя поэта в самих стихах. Другой снятый позднее эпитафия показателен и для соотношения последнего периода творчества Пастернака и Бодлера: как он мне говорил, сперва к «Гамлету» (из стихов доктора Живаго) он дал позже опущенный эпитафия из «Цветов зла»: «Je sais que la Douleure est une noblesse unique...» («Я знаю, страданье всех доблестей выше...»). Стихи здесь и дальше в моих переводах.

⁴ В русском футуризме можно привести параллель к строке Леве из обращения Хлебникова к Москве:

В тебе, любимый город,
Старушки что-то есть:
Присела на свой короб
И думает поесть...

Л и т е р а т у р а

Jakobson 1983 — *Jakobson R. Selected Works*. The Hague; Paris: Mouton, 1983. Vol. 3.

Levet 1921 — *Levet H. J. M. Poèmes*. Paris: La Maison des Amis des Livres, 1921.

Spitzer 1961 — *Spitzer L. Stilstudien*. Teil 1: Sprachstile; Teil 2: Stilsprachen. München: Max Hueber Verlag, 1961.

Spitzer 1988 — *Spitzer L. Representative Essays*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

ВСЕГО ДВА ГОДА

(о дневнике Анны Франк)

1.

Дом Анны Франк поражает прежде всего миниатюрностью размеров. И побывав в нем и перечитав ее дневник, продолжаешь удивляться тому, как в этом тесном пространстве умещались и вели относительно благоустроенную жизнь члены ее семьи и другие, с кем вместе она укрывалась, как не была стеснена ее напряженная, все шире разраставшаяся жизнь духа. Конечно, ощущение суженности пространства, малых размеров, стесненности не оставляет вообще в Амстердаме. Этим его каналы, заставленные лодками и суденышками, улочки, где теснятся дома, которые словно выталкивают вверх их соседи, так отличаются от их повторения в питерской Новой Голландии, где разгулялась рука и раззуделось плечо коронованного великана двухметрового роста. Но амстердамская теснота в доме Анны Франк доведена до крайности, словно овеществляя драматизм всей ситуации, которую столько людей разделяли тогда с семьей Франков. Они прятались в заднем доме (то, что голландцы называют achterhuis) здания, выстроенного еще в первой половине XVII в., перестроенного спустя сто лет и служившего потом больше для хозяйственных нужд, чем для жилья.

Читая дневник, надо помнить, что часть комнат и чердачные помещения, где ютились прятавшиеся в этом доме, — совсем маленькие, что еле протиснуться можно, идя по очень крутой лестнице. И таких же чуть ли не игрушечных размеров мебель: недаром в дневнике упоминаются стулья, которые надо было приставить к дивану, чтобы можно было спать на нем, не свешиваясь вниз. Скученность делается тяжелым испытанием. Человеческие отношения ею осложняются. Мы это знаем по быту коммунальных квартир, Западу до войны чуждому. Анне Франк бывало тошно в замкнутости убежища, откуда нельзя было выйти.

По русской пословице: в тесноте, да не в обиде. Но теснота укрытия Франков была обидной. Не по своей воле, а из-за людоедской гитлеровской охоты на евреев променяли они на это тесное убежище свое, когда-то просторное, жилье. В одной из горьких записей дневника Анны Франк говорится о том, как переменялись к худшему бытовые привычки их семьи за время, пока они прятались: им не нужна уже та повседневная чистота, к которой до того так стремились. В первых

частях дневника подробно описываются способы обеспечения личной гигиены в Убежище: как они по очереди ходили в уборную, как мылись, что заменяло ночной горшок (они были немного робинзонами: приходилось заново изобретать необходимые предметы). Обстоятельность и деловитость этих записей напоминает другую документальную книгу, написанную взрослой женщиной, — «Записки блокадного человека» Лидии Гинзбург. Обе замечательные книги и обеих писательниц, их создавших, объединяет негромкий бытовой героизм. В условиях жизни в блокадном Ленинграде или в амстердамском тайном убежище нужно было сохранить себя. Выполнение этой трудной задачи начинается с правильного соблюдения простых бытовых навыков. Оттого каждый из них приобретает особую ценность и его нужно зафиксировать. Расписание дня становится способом самосохранения, как и сам дневник с его регулярностью.

2.

Так вышло, что Анна Франк начинает свой дневник еще тринадцатилетней девочкой, полной смешных фантазий и почти не знающей жизнь. За два года, проведенных в Убежище, девочка становится девушкой. Ее взросление — одна из главных тем дневника. В нем отражена естественность роста Анны Франк. Вместе с Анной Франк мы воспринимаем счастье биологического развития.

Артур Кестлер когда-то заметил, что мировая литература обходила молчанием такие важные темы, как месячные у молодой девушки. В русской прозе есть исключение — гениальная проза молодого Пастернака «Детство Люверс». В ней показано, как мир и другие люди, ближние, начинают внезапно открываться героине повести: ее взросление — открытие для себя ближнего. Похожее чувство сопереживаешь, читая дневник Анны Франк. Ее напряженное вслушивание в себя и в свое тело, неожиданно приходящая к ней биологическая радость существования, первая влюбленность чувствуются особенно остро на фоне трагического быта людей, прячущихся от нацистов.

За время, пока Анна Франк вела свой дневник, она не только переменялась физически. Все заметнее становится ее иронический ум. Вначале он направлен на ее товарищев по Убежищу, о которых иногда она пишет весьма саркастически. Юмор ее спасает: общение с пожилым себялюбивым компаньоном по жилью было для нее тягостным. Но от записей, сосредоточенных на самой себе и других пленниках, она переходит и к общим темам. Она записывает то, что узнает о преследованиях евреев вокруг. Анна Франк осознает степень опасности, грозящей всем прячущимся. Они недаром прислушивались к ночным шорохам. Иногда тревога была ложной, когда за ночных грабителей принимали огромных крыс. Но таинственные ночные грабежи, как мы теперь знаем, предвещали их гибель.

Анна Франк понимает, насколько ей лучше, чем всем ее друзьям, оставшимся в Амстердаме и разделившим судьбу других жертв нацистов. Часто приходится удивляться ее взрослости. Она следила за ходом дел на всех фронтах, ее это прямо касалось. Но ей не хотелось обольщаться. Чего стоит одно ее недоуменное замечание о салютах, которыми непрерывно отмечались победы русской армии. Реальность войны в ее тайном жилище была ей понятней, чем многим, кого сле-

пили эти салюты. Анна Франк знала перед своим арестом летом 1944 г., что война еще совсем не окончена. Трезвое наблюдение за политикой Англии во время войны показывает, что она не скользила по поверхности событий. В это время Анна Франк среди прочих предметов увлекается историей. Она много и быстро читает и каждый день узнает много нового. Размышляет об этом, сохраняя независимость мысли, ей свойственную.

Я не хочу преувеличивать, иногда Анна Франк записывает и содержание тех разговоров, которые ведутся вокруг. По ним можно судить не столько о ней самой, сколько о массовом сознании того времени. Интересно, например, то, как всерьез боялись высадки десанта союзников в Голландии: в этом случае фашисты грозились потопить голландские города, лежащие ниже уровня моря. Границы кошмарного вымысла и действительности второй мировой войны постепенно стирались. Люди начинали жить в абсурдном мире. Анну Франк спасала ясность ее ума и ироничность. Матери не удается повести ее по пути традиционной религии. Из двух почти одновременных праздников — Хануки и Дня Святого Николая — Анну Франк больше привлекает поэзия последнего. Но серьезность, необходимая для подлинного религиозного чувства, ей присуща. И немногие записи на эту тему в дневнике говорят о том, что она осознает необходимость и важность сохранения ценностей, многими потерянных. Слова ей помогают успеть понять так много за небольшой оставшийся срок, ей отведенный; Анна Франк очень рано понимает значимость и себя самой, и своего писательства, и своего дневника. Примечательно, что, хотя Анна Франк полна страхов за будущее — свое и своих близких, она не беспокоится о судьбе дневника, будто заранее зная, что он чудом сохранится: в последнюю минуту верные друзья спасли бумаги, валившиеся на полу после ареста Франков (так чудом сохранились рукописи Хармса, спасенные после его ареста; может, и в самом деле нужные для истории рукописи не горят?).

3.

Я не хочу себя равнять с Анной Франк (строка из «Бабьего Яра» Евтушенко «Мне кажется, я — это Анна Франк», вдохновившая Шостаковича на прозрачную, почти пасторальную фразу в его симфонии, не лишена все же едва ли уместной самоуверенности: не так-то легко стать Анной Франк). Но просто наши даты рождения почти совпадают: она родилась в июне 1929 года, а я двумя месяцами позже. Есть и другие совпадения, касающиеся нашего поколения: с началом войны и мне (как большинству моих сверстников) пришлось переменить место и условия жизни на гораздо худшие. Я принадлежал к миллионам «эвакуированных» («выковыренных», как коверкали это слово в просторечье). Очень просторная московская квартира и подмосковная дача сменились небольшой комнатой в бывшем помещении ташкентского сельскохозяйственного банка, где я спал вместе с тремя другими членами нашей большой семьи и где все вместе обедали и еще принимали гостей. Анна Франк в дневнике старалась не писать о еде, кроме тех случаев (а их становилось все больше), когда само добывание пищи превращается в сложную задачу. В том же 1942 г., когда на-

чинается дневник Анны Франк, мне (как опять-таки многим нашим ровесникам) много времени и сил пришлось затратить на добывание пищи, стояние в очередях, хождение с судками за обедами и так далее. То, что казалось до войны само собой разумеющимся (детей кормят, во всяком случае в зажиточных семьях), стало жизненной проблемой. Вскоре я познакомился с детьми, пострадавшими от голода: их вывезли из Ленинграда, но потом я узнал, что таких детей среди эвакуированных находили и в Ташкенте, им срочно пытались помочь.

Из совпадений возраста и эпохи у меня (и многих моих сверстников) и Анны Франк оказываются и более серьезные биографические сходства: мы жили сводками, сообщавшими о событиях на фронте. С обостренным интересом к внешнему миру совпали перемены условий жизни, вызванные войной, и время биологического созревания, у юношей протекающего особенно бурно (и может быть, не так радостно, как это описано у Анны Франк). В эвакуации в Куйбышеве от местной детворы я впервые услышал слово «жиденок» — это обращение я заслужил своей тогдашней кудрявостью (но и позднее, когда я полысел, это не избавляло меня от занесения в категорию гонимых, что мне казалось лестным). Немного позднее в Ташкенте я узнал, что и быть русским не всегда похвально. Различия этносов становились человечески мучительными.

Дальше сходства поколений помножаются на различия судеб. Анна Франк и ее сестра умерли от тифа в немецком концлагере весной 1945 года. А я с моим братом за два года до того переболел брюшным тифом, мы оба были в бреду и на грани смерти, но мы были среди семьи, нас выходили близкие и ташкентские врачи. А советы, к кому из них обратиться, и лекарства дал маме в Москве ее старый знакомый — М. С. Вовси, позднее главный из «врачей-убийц», а тогда — главный терапевт армии.

Когда кончилась война, мне еще оставалось два года до призывного возраста. Тех, кто был старше меня, мобилизовали; многие из них с фронта не вернулись. Других из старших по возрасту (как поэтов Наума Коржавина и Александра Есенина-Вольпина, чьи стихи я слушал в кружке молодых поэтов зимой 1944 г.) вскоре арестовали. Я не был арестован, остался в живых, целым и невредимым. Мне досталась другая участь — плакальщика (переиначиваю слова Ахматовой), летописца и жизнеописателя, автора биографий тех, кого я пережил, кто не дожил, кто был убит, кто умер в лагере, чья судьба была поломана, как у всех лучших в моем поколении. Оттого я и пишу об Анне Франк.

4.

Ситуация Анны Франк и ее семьи была знаком времени. Все пытались укрыться от беды в метафорическом и прямом смысле. Я знал многих, кто скрывался от гитлеровской или сталинской полиции. Среди них были те, кому, как Анне Франк, пришлось прятаться, потому что они были евреями. Я дружил с одаренной польской исследовательницей Марией Ренатой Майеновой. Она мне рассказала, как ей пришлось скрываться во время войны в Вильнюсе. Ее, еврейку, прятал от фашистов поляк, рискующий ради нее своей жизнью (позднее

они поженлись). Летом 1956 г. я жил в Литве и встречал немногих уцелевших из вильнюсского гетто. Позволяю себе привести тогда написанное мною стихотворение:

Здесь все полно рассказами о гетто
И криками свидетелей живых.
Не где-то в отдалении было это,
А в их домах и на глазах у них.

Кто перенес блокаду Ленинграда,
Тому понятны и близки они.
Но, может быть, страшнее, чем блокада,
Послевоенные пустые дни.

Отрезаны ото всего на свете.
Мы были даже мертвецов мертвей.
В награду подарило нам столетье
Воспоминания концлагерей.

Душа измученного человека
Заплаканных не осушает глаз.
Глухая память середины века
Тяжелым бременем лежит на нас.

Отъединенность от мира — главное, от чего страдала Анна Франк в своем Убежище. Это и делает ее дневник экзистенциальной метафорой, символизирующей условия человеческого существования в нашем веке.

Из ученых-гуманитариев едва ли не наибольшей известностью во всем мире пользуется великий русский мыслитель Михаил Михайлович Бахтин. Он мне рассказывал, как ему приходилось скрываться от сталинской полиции. После первого ареста в 1929 г. он был сослан в Казахстан, а потом был лишен права жить в больших городах (в паспорте стоял «минус»). Единственным разрешенным для него городом, где был педагогический институт, в котором он мог найти работу, был Саранск — центр лагерей в европейской части России. Бахтин жил там несколько лет. Случайно он поехал читать доклад в Москву в тот день, когда за ним в Саранске пришли, чтобы арестовать его вторично. Его известили об опасности. Друг в Москве предложил спрятать Бахтина и его жену у себя на даче. Он там прожил несколько лет, пока опасность миновала. В убежище была написана книга о Рабле и карнавале. Можно было бы подумать о серии книг, написанных в убежищах: рядом с дневником Анны Франк стояли бы книги Бахтина. Не все истории прятавшихся от сталинской полиции кончаются благополучно. В одном из выпусков сборника «Минувшее» рассказана история одного из философов, который прятался от властей в Москве. Его арестовали, когда он неосторожно вышел пройтись по Арбату со знатоком философии Лосевым. Видимо, мучившее и Анну Франк отсутствие собеседника настолько тяжело, что иногда заставляло поступать необдуманно и рисковать жизнью.

История Анны Франк — судьба еврейской девочки, вынужденной прятаться, а потом попавшей вместе со своими родными в лагерь и там погибшей, — только потому что она была еврейкой. Мы теперь знаем, что во время гитлеровского геноцида погибло около шести миллионов евреев. Это число настолько огромно,

что воображения не может хватить, чтобы представить себе это. Несчастье нашего времени — потеря ощущения ценности одного человека. Мы привыкли к массовым убийствам, к насилию и террору, распространяющемуся на множество людей. Слова героя Достоевского об одном невинном ребенке кажутся на редкость несовременными. В газовых камерах и фашистских лагерях смерти страшна именно бесчеловечная арифметика. Чудовищна попытка уничтожить целиком часть человечества потому, что они отличаются от других, — тех, кто уничтожает. И о каждом отдельном человеке эта арифметика людоедов не хочет знать ничего.

Кончая с собой, Гитлер оставил завещание. Его последняя фраза: он прежде всего завещает закончить дело его жизни — уничтожение евреев. Как это ни чудовищно, у него нашлись наследники. Даже в России, так пострадавшей от войны с Гитлером.

Судьба Анны Франк одновременно воплощает в себе биографии всех евреев, погибших во время геноцида, и остается ее собственной отдельной судьбой. Нужно помнить общий страшный урок, оставшийся от второй мировой войны и так и не понятый до конца. Если бы он был понят, не было бы «Памяти», и возрождения старого черносотенства, и сталинского официального антисемитизма, и новых толков о «малом народе». Антисемитизм — проклятие века, начавшегося делом Дрейфуса и делом Бейлиса. Националистическое озверение конца двадцатого столетия — продолжение все тех же погромных настроений. Человечество давно уже стало единым, этого требуют хозяйство, наука; это нужно для его выживания и сохранения среды обитания. А антисемитизм пытается расколоть его на враждующие племена, вернуть к каменному веку или к небытию.

Урок, который нужно извлечь из дневника Анны Франк и ее судьбы, не должен быть меньше той мудрости, до которой сама она сумела дорасти в конце своей такой короткой жизни. Он состоит в ощущении радости бытия, исключаяющей какую бы то ни было ненависть. Потому ее дневник надо перечитывать.

Мы должны быть благодарны Отто Франку — отцу Анны Франк. Он оценил значение текста дочери, спасенного друзьями и переданного ему. Другое дело, поступил ли он правильно, сократив многие части дневника и сделав его как бы более удобочитаемым. Теперь, когда мы имеем возможность сравнить текст, отредактированный Отто Франком, с первоначальным дневником Анны, мы видим, что лучше вернуться к подлиннику. Но текст с редактурой Отто, как и спектакль и фильм, сделанные по обработанному им дневнику, пробудили широкий интерес к Анне Франк в разных странах. Дневник Анны Франк стал одним из главных культурных и общественных событий конца 1950-х — начала 1960-х гг. А теперь, когда этот интерес к Анне Франк не ослабевает и поток приезжающих в ее дом-музей не иссякает, настало время отдать должное ей как творческой индивидуальности. Она хотела стать писателем, много читала и думала о литературе. На основе первого, как бы чернового, своего дневника, она писала второй литературный его вариант, который не успела кончить до ареста. Кроме этой документальной прозы писала она и художественные сочинения, основанные на опыте ее жизни в Убежище. За последние десять лет все эти тексты в их первоначальном виде напечатаны в подлиннике и в английском переводе, и мы можем начать их изучать. Теперь с первоначальным текстом дневника можно будет познакомиться

и по-русски. Так начинается вторая жизнь Анны Франк — писательницы. Ее образ вошел в литературу, театр, кино, музыку второй половины XX в., стал значимым культурным символом, объединяющим людей разных стран, рас, религий. Узнать ее подлинные тексты, познакомиться с ней заново стоит каждому, кому дорога память об одаренной девушке, оставившей записи непреходящей человеческой ценности. Она вела дневник всего два года, но его будут продолжать читать еще столетия.

18 июля 1993 г.

ПОСТСКРИПТУМ

Написано как предисловие к книге: *Анна Франк. Убежище: Дневник в письмах*. М.: Рудомино, 1995. С. 5–13.

Во всей теперь обширной литературе, отразившей катастрофу уничтожения центральноевропейского еврейства, дневник Анны Франк остается самым поразительным по своей естественности и камерности текстом. Его лирическое звучание не погашено ужасом происшедшего со множеством других людей. Слезы и бесслезный дневник одного ребенка, на глазах взрослеющего перед гибелью, продолжают нас волновать и в наш жестокий век, ко всему привыкший и пытающийся нас приучить к злодействам и насилию. Как убеждает и фильм Ленцмана «Шоах», об этой страшной главе истории лучше всего скажет документ. В нем нет прикрас. Прочитав эту книгу, мы ее не забудем.

ПРУССКИЕ И ЛИТОВСКИЕ МОТИВЫ У БОБРОВСКОГО

В творчестве Бобровского проявляется постепенно побеждающая в литературе XX в. тенденция к объединению разноязыковых и разноплеменных традиций, которая становится все отчетливее во второй половине столетия. Бобровский с симпатией пишет о любителях литовской старины, но сам он — меньше всего рестауриатор. Он осмысляет трагический исторический опыт своего поколения в символах, почерпнутых и из недавнего прошлого, и из событий минувших столетий.

В стихотворении «Умерший язык» («Gestorbene Sprache») ¹ мертвый прусский язык оказывается для Бобровского и основной темой, и источником тех четырех слов, звучание которых сперва вводит эту тему, потом развивает ее и наконец завершает. Соответственно одно из этих слов находится в конце первой строфы, другое в конце заключительной четвертой, два же остальных — посередине стихотворения, на границе двух его половин, этими словами обозначенной.

Первое из этих слов собственное имя в форме дат. пад. ед. ч. *Laurio*, ср. *Pilato* и *Pontio* в языке катехизисов ², с которыми знакомился Бобровский. Самое имя *Lauras* по звучанию для Бобровского связывалось с характерными литовскими именами; им в предпоследней главе «Литовских клавиров» начинается список мужских собственных имен местного населения, имен юношей — лит. *jaunikas*, *ein Jüngling* ³. Согласно Эндзелину то же собственное имя лежит в основе не только таких литовских мест, как *Laūra-viêtė* ⁴, но и многочисленных латышских названий мест (в том числе и рек), образованных от той самой основы *Lauris* ⁵, которая лежит в основе *Laurio* в стихотворении Бобровского.

Warne 'ворона' — слово из немецко-прусского словаря ⁶, его значение объясняет строку стихотворения, следующую за включающей это слово: *die Krähe hat keinen Baum* 'нет дерева у вороны'. Слово же *smordis* — форма (теоретически вполне возможная, ср. формы род. пад. ед. ч. на *-is* = *-*es* от основ этого типа), образованная от засвидетельствованного в том же словаре ⁷ прусского названия крушины *smorde*, ср. лтш. *smarde* 'запах' (о запахе крушины Бобровский писал и в романе ⁸), и предпоследняя строка стихотворения продолжает и завершает тему крушины: *dein Faulbaum wird welken* 'твоя крушина увянет'. Слово *wittan* построено Бобровским по образцу других ему известных прусских форм; с *warne* оно связано аллитерацией.

Вероятным кажется, что и под некоторыми немецкими словами стихотворения скрывается их прусское соответствие, известное Бобровскому по тому же

словарю: *Oter* ‘выдра’, возможно, таит в себе прусск. *udro* с тем же значением. В стихотворении образ мертвого языка передан не только его словами и формами, построенными по их образцу. Все стихотворение задумано как воспроизведение слышащегося короткое время голоса из прошлого, который произносит (иногда шепчет) и приведенные слова, и другие, автором не воспроизведенные, звучащие в самой природе, в ручьях, в болоте, в ключе.

Второе стихотворение (1963), образующее естественное соответствие первому, — «*Namen für den Verfolgten*»⁹ («Имена для преследуемых») — входит в посмертный сборник стихов Бобровского. В нем аналогичное построение (с начальным *der* ‘тот, который’, как и в первом стихотворении обозначающее пришельца, чей загадочный голос говорит по-пруски) подготавливает использование двух прусских слов, которые оба есть в том же словаре¹⁰ — *angurys* ‘угорь’ (форма указывает на приспособление к литовской орфографии, ср. лит. *ungurys* при прусск. *angurgis* в тексте словаря, на основании чего восстанавливается праформа **angurys*¹¹, как у Бобровского) и *gerwe* ‘журавль’¹². Эти слова и развивающее их значение строки симметрично вводятся каждое двумя строками в серединной строфе, которой предшествует предупоминание тех же слов в конце первой строфы:

Der hereinkommt,
im verhengten Fenster
spricht er die Namen nach,
die ich ihm gebe,
Vogelnannen und den Namen des Raubaals.

Тот, кто приходит сюда,
в занавешенное окно
повторяет имена,
которые я ему даю,
птичье имя и имя для утра.

Прусских слов не содержат последняя — и третья строфа:

Zuletzt gebe ich ihm
den Namen Holunder, den
Namen des Unhörbaren, der
reif geworden ist
und steht voll Blut

Наконец, я имя ему
дам для бузины, имя
дам неслыханного, имя
того, что уже созрело
и полное крови стоит.

Здесь может иметься в виду и то, что прусское имя бузины (чьи красные плоды объясняют ассоциацию с кровью) остается неизвестным (неслышанным). Если в первом стихотворении незавершенность известного прусского словаря передается самим подбором слов, включающим и отсутствующие в прусских текстах (*Laurio*, *wittan*), то в последнем рядом с известными именами животных упомянуто, но не названо и имя растений, которое никто не знает, кроме автора, дающего прусские имена вещам.

Тема имен объединяет второе стихотворение с эпилогом большого стихотворения, которое Бобровский еще в июле 1952 г. посвятил пруссам и их судьбе, — «Pruzzische Elegie»¹³ («Прусской элегии»).

В этой небольшой поэме, написанной (в еще большей мере, чем другие стихи Бобровского) под сильным воздействием торжественного стиля аналогичных вещей Гёльдерлина, прусских слов нет. Есть только имена трех прусских богов, входивших в общепольский пантеон (по Симону Грунау, за которым следуют и современные ученые), — Перкуна, Пикола и Патримпа. Пруссом Бобровский, обращаясь к ним, называет:

Volk
Perkuns und Pikolls,
des ährenumkränzten Potrimpe!

Народ
Перкуна и Пикола,
колосьями увенчанного Патримпа!

Перкун, на этот раз литовский, а не прусский, возникает в своей главной ипостаси преследователя черта и в полумифологическом конце 3-й главы «Литовских клавиров». По-видимому, тема Перкуна (упоминаемого с его важнейшим древним мифологическим атрибутом — бородой и в другом более позднем стихотворении Бобровского «Absage») продолжается в «Прусской элегии» и дальше, когда пруссы в ней определяются как

Volk,
geopfert dem sengenden
Blitzschlag

Народ,
что был в жертву принесен бешеному
удару молнии.

(Перкунас как вызывающий молнию упомянут в связи с его священным камнем в начале 2-й главы «Литовских клавиров».) Объединяющая два более поздних стихотворения, о которых речь шла выше, тема природы, говорящей об исчезнувших пруссах на их языке и называющей прусские имена явлений, намечена и в предпоследней строфе «Прусской элегии»:

Namen reden von dir,
zertretenes Volk, Berghänge,
Flüsse...

Имена говорят о тебе,
Пропавший народ, склоны гор,
Реки...

Некоторые из упоминаемых дальше образов природы прямо продолжают и в последующих стихотворениях о пруссах.

Биографическая значимость темы уничтожения пруссов и их борьбы, возглавленной жрецами, свидетельствуется и письмами Бобровского, и ранними его стихотворениями, такими как «Lieder der Talissonen (Preußen 1240)»¹⁴, о которых

стало известно после его смерти. Юные годы, проведенные Бобровским в Клайпеде и в литовской деревне возле этого города, заставили его всю жизнь, по его признанию, думать и писать о долгой истории несчастий и вины, начинающейся с немецкого рыцарского ордена. Лирические воспоминания о природе, деревнях и городах Литвы, которыми полны его стихи (особенно ранние — пятидесятых годов), и в них, и в его прозе (особенно в «Литовских клавирах») переплетены с возвращающейся мыслью о старой (и вновь повторявшейся) исторической вине немцев по отношению к немеческому населению сопредельных стран.

«Литовские клавиры» — роман, в большой мере посвященный музыке, но и сам построенный как музыкальное произведение (это не метафора: Бобровский хорошо знал музыку, был исполнителем, и эти его профессиональные знания ощутимы и в литературном его труде). Одной из основных возвращающихся тем в нем стала идея дорогой автору и многим его героям, немцам и литовцам, старой литовской культурной традиции, олицетворенной прежде всего поэзией Донелайтиса. В 6-й и следующей за ней главах романа звучат строфы из «Времен года» литовского поэта в переложении Бобровского, использовавшего и старый перевод. Но Донелайтис и его судьба вводятся с самого начала в 1-й главе, где обсуждается обдумываемая Фойгтом опера: «Sagen wir kurz, das es um Christian Donalitus geht, in dieser Oper, einen litauischen Dichter, also besser um Kristijonas Donelaitis, Pfarrer zu Tolmingkehmen vor zweihundert Jahren, einen Mechanikus, Linsenschleifer, Thermometer und Barometerbauer, Hersteller dreier Claviere (ein Fortepiano, Zwei Flügel), der Idyllen geschrieben hat, litauische Hexameter, vor Klopstock, aber nach gleichem Prinzip: Hefung gleich betonte Silbe und soweit, aber doch anders, nämlich über die Leute, Kleinbauern und Mägde, und über die ländliche Arbeit, Idyllen ohne Schäfer und Schäferin, aus Liebe, es ist schon gesagt: zu wem»¹⁵ ‘Корооче говоря, о Христиане Доналитусе речь идет в этой опере, о литовском поэте, так что лучше назовем его Кристианом Донелайтисом, священником в Тольминхеме тому двести лет, механике, шлифовальщике линз, термометров и барометров изготовителе, смастерившем три клавира (одно фортепиано, два клавикорда), писавшем идиллии, литовские гексаметры, еще до Клопштока, но по тому же принципу: ритмическое выделение одинаково ударенных слогов и тому подобное, но вместе с тем и совсем от него отличное: о простолюдинах, земледельцах, девушках из народа и о сельских работах, идиллии, где нет пастухов и пастушек, что писались с любовью, уже сказано, к кому’. В 7-й главе, следующей за той, где вводятся немецкие переложения строф из «Времен года», Донелайтис является уже в качестве героя после рассуждения о том, как оживает прошлое: «Zwei Männer. Perücken um das Sonntagsgesicht, in schwarzen Schoppröcken, weißen Hemden, vielknöptigen, kaum gemusterten Westen, deren drei Oberknöpfs geöffnet sind, Kniehosen, Schuhen, mit weißen Schnallen. Wir wollen uns ihre Nahmen aufsagen. Bitte, Hochwürden, stehen Sie auf. Das könnten wir sagen, dann stünde der eine Mann, an den wir uns wandten, da und wäre leicht zu beschreiben; als der gewisse Christian Donelaitis, Pfarrer zu Tolmingkehmen...» (140—141) ‘Двое мужчин с париками и с лицами на воскресный лад, в черных камзолах, белых рубашках, жилетах простой ткани со множеством пуговиц, из которых три верхние не застегнуты, штанах до колен, башмаках с белыми пряжками. Мы хотим произнести их имена. Пожалуйста, ваше преподобие, встаньте. Мы так могли бы сказать, и тогда бы

встал один из мужчин, к которому мы обратились, и его было бы легко описать: это некто Христиан Донелайтис, священник из Тольмингема...’ Как всякая лирическая проза поэта, «Литовские клавиры» автобиографичны. Бобровский не только в опере своего героя Фойгта и в этом романе хотел воскресить Донелайтиса и его образы. Ему же посвящено и стихотворение «Das Dorf Tolmingkehmen» (1962), где Бобровский обращается к Донелайтису.

В 7-й главе «Литовских клавиров» Донелайтис, обретший зримый облик, беседует со вторым священником — пастором Шпербером. Диалог литовца (не-немца) с немцем — мучительная цель романа. Казалось бы, она почти достигнута в 4-й главе в беседе Фойгта, говорящего по-литовски с Шалугой, отвечающим на превосходном немецком, и Сторостасом, перемежающим литовские фразы немецкими. Но их разговор не знает только языковых барьеров. Шалуга обрушивает на Фойгта свое пренебрежение немецкой наукой о литовском языке и фольклоре, создавшей всего лишь «eine Art Volksmuseum, — ein imaginäres außerdem» (100) ‘подобие этнографического музея, к тому же существующего только в воображении’. Терминология напоминает ту, которую позднее употребит А. Мальро. Но в романе Бобровского тема призрачности традиции возникает не раз в мысленных диалогах его персонажей с Фойгтом. В 1-й главе, слушая Фойгта, Гавен думает о том, что филологическая традиция немецко-литовского общества прошлого века «jetzt aber nur in den Köpfen und Meinungen des Professors Storost, des Professor Kurschat, des Geheimrats Bezzensberger und anderen Herren existiert, oder in ihren Schriften, falls sie gestorben sind inzwischen, es tut nicht sehr viel zur Sache» (15) ‘существует, однако, только в головах и образе мыслей профессора Фойгта, профессора Сторостаса, профессора Куршата, действительного советника Беценсбергера и других господ или в их сочинениях, в случае если они тем временем умерли, что по существу мало что меняет’. Призрачность подчеркивается соположением имен знатоков, существующих только в качестве персонажей романа, и литуанистов XIX в. Роман, в котором учитель Пошка бредит Донелайтисом и как бы переносится в его время наяву, то и дело балансирует на смещаемой автором и героями границе между прошлым и настоящим: «Wenn man das weiß: was das ist, Zeit» (140) ‘Когда бы знать, что это такое — время’. Но память о прошлом, начиная с первых шагов немецкого рыцарского ордена, тяготеет над автором и над романом. Роман, как и стихи Бобровского, существует не в том времени (календарном — лето 1936 г.), которое в нем обозначено. Его действие происходит в истории — во всей истории Литвы, Пруссии и соседних областей за последние полтысячелетия. В финале 3-й главы говорится о том, что делали немецкие рыцари в конце XIV — начале XV в., а в начале следующей главы речь идет о восстании 1525 г., когда объединились угнетенные пруссы с немецкими крестьянами. Бобровский говорит от имени всех, живших на этих землях на протяжении столетий. Оттого призрачность происходящего в романе, где на события 1936 г. двойной экспозицией ложатся изображения Донелайтиса и его современников и судьбы многих, кто жил задолго до них. Как описываемые в романе картины Чюрлениса, образы двоятся в атмосфере мифа.

В стихах еще отчетливее, чем в «Литовских клавирах», видно, что Бобровского влекло и далеко вспять от истории, к ее мифологическим истокам. В стихотворении «Wilna» рядом с Мицкевичем оживают Гедимин и звуки его охотничь-

его рога, слышится песня Лиздейко. Бобровский стал одним из поэтов, продолжающих вильнюсский миф, традицию воспевания Вильнюса как города, в котором соединились те разные языковые и этнические стихии, которые с детства окружали Бобровского и позднее отозвались в его стихах и прозе.

Городской пейзаж старого Вильнюса служит фоном в стихотворении «Alter Hof in Wilna» («Старый дворик в Вильне»), где берега и воды Вилейки — повод для возникновения образа вод символических:

Himmel ist uns
ein Wasser...¹⁶

Небо — Это мы,
воды...

В этих и других стихах Бобровского Вильнюс, как в древних преданиях о городе, становится образом Вселенной, вырастает из окружающей Вселенной и растет в историю, длящуюся до нас.

В полифонии (по отношению к Бобровскому термин вдвойне уместный) голосов, спорящих в «Литовских клавирах», звучат и ноты отчуждения по отношению к простой реставрации мифологического прошлого. Учитель Пошка, истинный знаток литовских песен, осуждает театрализованное представление Сторостаса в тексте, выразительно вводящем литовские формы, в романе редкие: «Ein Festspiel, aber ein Schauerdrama: Vytautas Didyais. Der Großfürsf, der Didkunigaikštis, immer herumtrampeln auf dem Stein, das tut man doch nicht, und die Laumen und Ullaimen in weißen Hemden um ihn herum. Und die Laumen blau. Und Perkunos verspricht ihm Preußen und Polen und Nowgorod und Kiew auch gleich, und Bangputys das Baltische und das Schwarze Meer, und Pajibelis, mit Schwarzen Tüchern behängt, geht hinten immer hin und her und schreit: Tokia béda, und: Ašaru pakalne» 'Торжественный спектакль, но это — зрелищная драма: Vytautas Didysis. Великий князь, Didkunigaikštis, все топчется на камне, что тут поделаешь, а вокруг него лаумы и улаймы в белых рубашках. И синие лаумы. А Перкунас обещает ему Пруссию, и Польшу, и Новгород, а также и Киев, а Бангпутис — Балтийское и Черное моря, а Пэйбелис, увешанный черными платками, все ходит кругом и восклицает: Tokia béda и Ašaru pakalne'. Правда, профессор Фойгт — собеседник Пошки — с ним не соглашается и с интересом слушает народные песни в финале спектакля, где появляется и бог Пикулис. В «Литовских клавирах» симпатии автора на стороне литовского фольклора традиции Донелайтиса, но дан и весь диапазон возможных оценок попыток воскрешения старого балтийского запаса мифологических представлений вплоть до сугубо критических, доходящих даже и до их сопоставления с иронически показанными праздниками Патриотического союза германских женщин.

В критических статьях о Бобровском его часто описывают как писателя, противостоявшего национальному немецкому движению. Это верно, но недостаточно. Во-первых, Бобровский сумел увидеть особую сторону истории части стран Центральной и Восточной Европы. Его Белендорф, живущий в Митаве и печатающий свои стихи в местной интеллигентской газете, связан с Гёльдерлином и другими крупнейшими поэтами Германии. А описанный в рассказе о Белендорфе проповедник Мариенфельд «gar nicht erst außer Landes gegangen, nicht nach

St. Petersburg, nicht nach Preußen, immer hiergeblieben»¹⁷ ‘никогда за пределы края не ездил, ни в Санкт-Петербург, ни в Пруссию’. Все названные места представляют для персонажей Бобровского единое целое. На этих территориях развертывается его основная тема — встреча (чаще всего роковая) немецких их обитателей с немцами — исконными жителями.

Во-вторых, творчество Бобровского — в особенности поэтическое — служит выражением той черты культуры XX в., которая сказалась во многих ее частях — не только в художественной литературе, но и в изобразительном искусстве, музыке, этнологии¹⁸. Эта наука в лице А. Кребера дала и четкое объяснение этой черты: искусство XX в., по Креберу, характеризуется соединением разных традиций (например, у Пикассо). В художественной литературе это не только соединение разных форм, монтаж разных стилей, но и соположение разных точек зрения, из которых каждая несет свои символы и язык. Не в меньшей мере, чем в «Бесплодной земле» Т. С. Элиота или в поэмах Хлебникова, такое переплетение разных культурных традиций характеризует и поэзию Бобровского. Но существенно не просто наличие у него стихов, связанных с каждым из балтийских народов и с их культурой. Бобровский за литовскими и латвийскими пейзажами проникает дальше в историю людей, населявших эти земли. В романе «Литовские клавиры» говорится о том, что одного пейзажа мало, нужно, чтобы были люди, в нем живущие. В стихах Бобровского эти люди иногда остаются за кадром, могут только угадываться между строк, иногда (в частности, в стихах о судьбе еврейства, особенно мучившей Бобровского) становятся главной темой. В его прозе за пейзажем всегда стоит человек, как в «Litauische Geschichte» («Литовские рассказы»), где за кратким описанием места следует рассказ о герое — Моркусе. Но часто прозаические вещи целиком строятся вокруг человека, становящегося их стержнем, как в «Gedenkblatt» с посвящением «Den litauischen Freunden»¹⁹ ‘литовским друзьям’, где речь идет о старой фотографии литовской писательницы Жемайте.

В основе главной темы творчества Бобровского, им самим сформулированной, лежит комплекс вины — остро прочувствованное и осознанное, осмысленное в художественных символах ощущение меры исторической ответственности немецкого народа за уничтожение пруссов, за онемечивание других балтийских народов и их соседей. Переживания времени второй мировой войны и предшествующих ей лет усилили этот комплекс, но он к ним не сводится полностью. Из биографического он стал историческим. Бобровского не устраивают и такие простые выходы, к которым относится, например, ссылка на многое, что было сделано учеными-немцами для описания литовского языка и культуры. Собеседники профессора Фойгта в «Литовских клавирах» поэтому и говорят о «воображаемом этнографическом музее». Такой музей еще не противоречит ассимиляции и уничтожению культуры, в нем частично сохраняемой.

Широта воззрений Бобровского и огромность того культурного фонда, на который он ориентировался, не вызывает сомнений. Он меньше всего был привязан только к локальной теме, ему навязанной самим местом и временем рождения. Через эту локальную тему просвечивала другая, гораздо более значительная. Объединение разных культурных традиций мыслилось им как условие для сохранения (реального, не воображаемого) каждой из них. Тоска по умершему язы-

ку — прусскому — была символом всей той горькой памяти о пруссах, которой посвящена его «Прусская элегия». Литовский журналист, говорящий на хорошем немецком языке с немецким профессором, ему отвечающим по-литовски, — этот диалог можно истолковать как языковое воплощение того, что мыслилось Бобровскому как выход из многовекового тупика. Каждый должен научиться языку другого, но именно для того, чтобы тот не исчез. Языковая структура «Литовских клавиров» отличается скупостью иноязычных (латинских и литовских) вкраплений в немецкую речь. Бобровского нисколько не манило смешение языков и стилей (в этом его отличие от некоторых авторов XX в., которые не чуждались смешения, как тот же Т. С. Элиот). Его занимала идея синтеза — такого, где нашли бы свое место и живые балтийские традиции, и мертвая прусская.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые напечатано: Балто-славянские исследования 1983. М.: Наука, 1984. С. 30—36.

Понимание взаимоотношений между этносами и национальной вины немцев у Бобровского связано с его христианским мирозерцанием.

Из наиболее удачных разборов поэзии Бобровского, ориентированных на ее языковую сторону и от отправляющихся, следует указать на небольшую книгу философа Гадамера о поэтике, где методом герменевтики, напоминающим дешифровочный, он анализирует стихи Бобровского и Целана.

Примечания

¹ *Bobrowski J.* Sarmatische Zeit: Gedichte. Berlin: Union Verlag. [1961]. S. 32.

² *Schmalstieg W. R.* An Old Prussian Grammar: the Phonology and Morphology of the Three Catechisms. University Park; London, 1974. P. 81.

³ *Bobrowski J.* Litauische Claviere. Berlin: Union Verlag, 1976. S. 134. Русский перевод соответствующего места (в кн.: *Бобровский И.* Избранное / Пер. с нем. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 433) исключительно неточен.

⁴ *Endzelīns J.* Latvijas PSR vietvārdi, sēj. 1, d. 2. Rīgā, 1961. Ср. другие имена названий рек от вост.-балт. *lau-, возводимые к общеиндоевропейскому (хеттск. *lahhu-* 'мыть' и т. п.).

⁵ *Mülenbach K., Endzelīns J.* Latviešu valodas vārdnīca, II sēj. Rīgā, 1925—1927. 1. P. 430; ср.; *Endzelīns J.* Darbu izlase, IV sēj., 1 d. Rīgā, 1981, 1. P. 285 и др.

⁶ *Mažiulis V.* Prūsų kalbos paminklai. II. Vilnius, 1981. P. 43.

⁷ *Ibid.* P. 38.

⁸ «Der Faulbaum stinkt»: *Bobrowski J.* Litauische Claviere... S. 93.

⁹ *Bobrowski J.* Wettorzelchen. Berlin: Union Verlag, 1966. S. 54.

¹⁰ *Mažiulis V.* Prūsų kalbos... P. 37, 42.

¹¹ Подробно об этом слове ср.: *Топоров В. Н.* Прусский язык: Словарь. А—D. М., 1975. С. 88.

¹² Там же. Е—Н. М., 1979. С. 223 и след.

¹³ *Bobrowski J.* Sarmatische Zeit... S. 47.

¹⁴ *Haufe E.* «Sarmatischer Divan» — *Bobrowskis Entwurf einer lyrischen Enzyklopädie des Ostens // Johannes Bobrowski: Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk. 2. Aufl. Berlin: Union Verlag, 1975. S. 129, 389 (Anm. 35).* Там же см. о других стихотворениях Бобровского, относящихся к той же теме.

¹⁵ *Bobrowski J.* *Litauische Claviere...* S. 10. Дальнейшие ссылки на страницы издания романа даются в скобках в тексте.

¹⁶ *Bobrowski J.* *Stattenland Ströme.* Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 1962. S. 28.

¹⁷ *Bobrowski J.* *Boelendorff und Mäusefest. Erzählungen. 2. Aufl. Berlin: Union Verlag, 1966 S. 19.*

¹⁸ См.: *Леву-Стросс К.* Структурная антропология / Пер. с фр. под ред. В. В. Иванова. М.: Наука. Гл. ред. восточн. лит., 1983.

¹⁹ *Bobrowski J.* *Der Mahner: Erzählungen.* Berlin: Union Verlag, 1967. S. 35.

О РОМАНЕ ВАРГАСА ЛЬОСЫ «ВОЙНА КОНЦА СВЕТА»

Я буду говорить не только о романе Варгаса Льосы. Должен сказать, что у меня, как и у других читателей, по ходу чтения возникали ассоциации с советской литературой 1920-х гг. Кстати, я думаю, что ее авторы, люди, создававшие в те годы искусство, понимали, что их герои — не индивидуальности, а толпа. Мог бы привести много примеров, в частности высказывания Эйзенштейна. Он очень любил рассуждать о том, что весь первый период своего творчества мыслил коллективами, а не индивидами. Так, по его собственным словам, построены и «Стачка», и «Броненосец Потемкин». На эту тему им много написано. Но мне довелось читать его высказывания по этому поводу, более интересные и остающиеся все еще не напечатанными, когда я занимался архивом Эйзенштейна. Кстати, фильм «Да здравствует Мексика!» стал его последним фильмом, посвященным сообществу людей. Так что и в этом смысле есть аналогия между романом Варгаса Льосы и нашей культурой 1920-х гг.

Но самая серьезная аналогия с нашей литературой тех лет касается, по-моему, проблемы насилия, которая очень важна для перуанского писателя и для советской литературы того времени. Я не очень хорошо знаком с тем, что собой представляет круг чтения Варгаса Льосы. Мог ли он прочесть «Конармию» Бабеля, как вы думаете? Мне представляется, что очкарик-репортер в романе «Война конца света» настолько типологически аналогичен изображаемому в «Конармии» — не самому Бабелю, а, так сказать, литературному воплощению автора, что это не кажется случайным. Мне, во всяком случае, это представляется правдоподобным. Сходство «Конармии» с «Войной конца света» заключается еще в том, что степень ужасности происходящего и кровавости подчеркивается именно тем, что на это смотрят не обычными глазами, а через интеллигентские очки, которые приходят в ужас от того, что видят у Бабеля, — так же как и у Варгаса Льосы, но у последнего это уже более литературно.

Я думал о степени связи темы насилия в литературе, в искусстве и в жизни. Позволю себе отвлечься и рассказать вам одну историю. Может быть, кому-то она известна. Она касается моего отца — писателя Всеволода Иванова — и Сталина. Отец познакомился со Сталиным в 1922 г. На одной правительственной даче под Москвой состоялось чтение для членов правительства. Ленин был уже болен, присутствовать не мог, а остальные были все. Жили они тогда на маленьких дачах, между которыми не было заборов. На одной из них, относительно большей, и было устроено чтение. Один рассказ читал Борис Пильняк, один Констан-

тин Федин, один мой отец. Рассказ отца весьма страшный, называется «Дитё». Он был впоследствии запрещен, да и после смерти Сталина не сразу был напечатан. По-видимому, содержание рассказа произвело на Сталина сильное впечатление. Когда после чтения мой отец спустился в сад, к нему подошел сзади, в темноте, какой-то человек и опустил две бутылки вина в карман, сказав, что это награда за очень хороший рассказ. Этот незнакомый отцу человек, которого, впрочем, тогда мало кто знал, оказался Сталиным. Он пригласил его к себе на дачу, где в течение двух суток настоятельно требовал от него читать, естественно по памяти, разные рассказы, написанные на основе собственного опыта гражданской войны. Сталин хотел слушать только наиболее кровавые и страшные из них. На фоне всего того, что мы вычитали в романе Варгаса Льюсы, может быть, это не покажется столь уж уникальным, но все же. В каком-то рассказе отца из чело- века вынимали кишки, наматывали их на телеграфный столб и потом, по мере того как его от этого столба оттаскивали, они из него выматывались все дальше. У Сталина была только одна реакция: он хохотал, ему было очень весело. Это не просто садизм, здесь сложная взаимосвязь: какова роль насилия, отраженная в литературе, для того, кто сам создает систему насилия? И в этом смысле, я думаю, культура XX в. несет большую ответственность. Что бы мы ни говорили, как бы часто ни писали в газетах, требуя, чтобы на наших экранах не было сцен насилия, они уже заполнены невыносимыми сценами, даже документальное кино.

Мне кажется существенным, что творчество Варгаса Льюсы обращено не только к конкретному историческому материалу, но и к XX в., даже к будущему. Нереальное-мыслимое будущее в последних романах его тоже очень занимает...

Как связано у него изображение насилия с тем, что было, с тем, что есть, и с тем, что может наступить? На это ответить непросто. Есть такое правило; мне рассказывали о нем журналисты-криминалисты: нельзя слишком подробно описывать детали какого-либо чересчур изуверского преступления по той причине, что в течение года оно будет повторено, и даже не раз. Потому что если у преступника есть технические возможности совершить преступление, то он не всегда может придумать, как ему это сделать. Сталину, который впоследствии смог совершить много кровавых дел, все-таки понадобился не кто-нибудь из его коллег, а именно писатель, рассказавший занимавшие его страшные истории. Значит, роль литературы, в каком-то смысле, может быть и ужасной, например, в ее взаимосвязи с охватившей наш век стихией насилия?

Перейду к другой теме — о связи этой литературы с литературой факта, документа. Возьмем образ журналиста из «Войны конца света». Исторически существовавший журналист Эуклидес да Кунья в романе разложен на две составляющие: один, который погибает, не доехав до Канудоса; он тоже как бы интеллигент, глазами которого показана часть происходящего. И второй, репортер, так сказать, загримированный под Бабея. Итак, на этих двух персонажей разложен реальный прототип да Кунья, который в своей книге «Сертань» уже представил, казалось бы, для истории и читателя то, что произошло. А в чем, в таком случае, состоит задача писателя, если один раз эта история, притом очевидцем, уже сообщена?

Мне кажется, что задача Варгаса Льюсы аналогична тому, что много раз говорил о своих фильмах Андрей Тарковский. Он даже написал книгу на эту тему, но ее так и не решилось вовремя, до его эмиграции, напечатать издательство «Ис-

кусство», а вот на немецком языке она была издана. Но я лично много раз слышал это от него самого. Он считал, что задача кино не в том, чтобы снять первичный материал. Кинематографист может получить его откуда угодно, он может быть уже отснят кем-то в десятках тысяч метров пленки (хотя практически Тарковский такого никогда не имел). Это должна быть жизнь человека или нескольких людей, от рождения до смерти, судьбу которых он хотел бы отразить в фильме. И задача режиссера этот первичный материал превратить в нечто осмысленное. Между прочим, фильм «Зеркало» изначально предполагалось сделать как документальный о его матери, как ее рассказ о самой себе. А ему запретили его снимать и поэтому пришлось реконструировать жизнь художественными средствами.

Так же у Варгаса Льосы. Есть материал, известно, что произошло, основные персонажи — персонажи истории. Что писатель с этим материалом делает? Мне кажется этот процесс важным, потому что он возвращает нас к сути культуры. Ведь недаром же все основные сюжеты Шекспира придуманы не им. Вообще, не слишком ли мы заостряем внимание на том, что произведения искусства и литературы должны как бы придумываться заново? По-видимому, на самом деле многое дано заранее. Ведь великое греческое искусство работало уже с готовыми сюжетными схемами. И роман Варгаса Льосы в этом смысле возвращает нас к основному вопросу: что автор делает с уже данным ему материалом, в этом случае историческим, документальным. Я скажу потом, что автор к нему добавляет.

Что же касается того, что здесь называли словом «позтика», то в каком-то смысле это все-таки поэтика обработки документа. И в данном смысле роман перуанского писателя тоже очень современный. Речь идет о документе в том смысле, что Варгасу Льосе известно очень многое из происшедшего. Что он с этим делает? Опять-таки мои кинематографические аналогии не случайны. Потому что проделываются два, во всяком случае два, хотя, может быть, и больше, вида операций над материалом для того, чтобы превратить его в художественный из простого набора известных фактов, что и напоминает кинематограф, да и вообще искусство XX в. Во-первых, разного рода манипуляции со временем. Они довольно умеренные по сравнению со многими романами XX в. Да, отдельные главки как бы «налезают» друг на друга во времени, частично пересекаясь: одна глава кончается, а следующая начинается немного раньше, чем только что закончившаяся. Отношения между ними во времени не координированы, что существенно. Это связано с другой особенностью: сменой точек зрения. Если продолжить сопоставление с документальным кино, то материал как бы снимается с разных точек зрения, но прежде всего потому, что видится разными глазами. Каждая из глав к тому же не совпадает с предшествующей и последующей и во времени, и в пространстве. Пространство-время раздроблено в зависимости от многообразия точек зрения в оптическом и идеологическом смысле, т. е. представлено множество возможных интерпретаций. Читатель может принять любую версию. Приведу пример, очень важный, как мне кажется, с моральной точки зрения. Помните персонажа Жоана Сатану, который стал Апостолом? Последний эпизод, с ним связанный, чрезвычайно двусмысленный. Антонио Огневик вызывает полемику среди персонажей романа, когда рассказывает о том, как во время боя Блаженненский пошел с белым флагом, вернулся и сказал, что женщинам и детям можно идти. Что же это за персонаж, Жоан Апостол? Вернемся немного

назад для того, чтобы были понятны причины, почему его действия кажутся многозначными. Этот персонаж подавлен лежащим на нем проклятием. Во-первых, из-за того, что когда-то с ним что-то произошло, а во-вторых, из-за того, что может снова вернуться к сатанизму. Поэтому он отказывается от порученной ему миссии. Как мы потом узнаем от карлика, Жоан Сатана в состоянии плакать, правда, только по одному поводу: когда он слушает фольклорные повествования, — которые очень важны вообще в контексте романа — о Роберте Дьяволе, мифологическом персонаже, который, как и он, был обречен на совершение зла. И вот человек, который боится, что он может вновь совершить зло, боится того, что он снова станет Сатаной, именно он в момент, когда можно спасти женщин и детей, говорит: «Стреляйте, стреляйте». Помните, в момент его рассказа одна из присутствующих — Антония — говорит, что он действительно хотел их убить. И автор не дает нам никакой возможности оценить этот поступок, потому что речь идет о запрете Наставника. Старший Виланова, муж Антонии, накладывает на жену запрет: она не будет больше говорить о Жоане, что он снова стал Сатаной. Это просто вопрос цензуры. Но он действительно стрелял в женщин и детей: это было последним эпизодом его жизни. То, что изложено одновременно столько точек зрения, по существу, не позволяет читателю выбрать ни одну из них в качестве авторской. Думаю, это тоже очень существенно. Что касается конструкции и концепции романа, они связаны между собой, и это важно для вхождения романа Варгаса Льюсы в литературу XX в.

Думаю, что правы те, кто предлагал рассмотреть этот роман в связи с социальной утопией и с революцией, но вместе с тем, конечно, самое естественное чтение этого романа для Латинской Америки — это чтение религиозное. Некоторые из персонажей, в частности интеллигентный журналист, допускают: могло быть второе пришествие. Представьте себе — я много раз думал на эту тему, — что второе пришествие где-нибудь произошло, скажем у нас. Каковы вероятные социальные формы, в которых это может проявиться? Простите мне мрачность и вульгарность примера, который я приведу ниже, просто один из видов моей научной деятельности время от времени приводил меня к взаимодействию с психиатрами. И вот однажды в лечебнице я встретил человека, которого, несомненно, в другое время и в другом обществе посчитали бы пророком. Он, видимо, что-то такое почувствовал и дал мне два своих стихотворения, весьма слабых. Они написаны по-русски, а он, по-видимому, и генетически, и по структуре своей личности из породы библейских пророков, случайно пользующийся этим языком, который недостаточно умеет для поэтических целей использовать, но этот человек действительно в каком-то смысле озарен свыше. Что он может делать в рациональном европейском обществе, как не находиться в сумасшедшем доме? Трудный вопрос.

Итак, одна из проблем романа Варгаса Льюсы: было ли в действительности второе пришествие? Ведь вообще говоря, разные изречения Христа, которые содержатся в апокрифах — в неканонических новозаветных текстах, — с точки зрения здравого смысла, — простите, если задану чьи-то чувства, — тоже не вполне хороши; но, может быть, не настолько, как утверждения Наставника о том, что не нужно участвовать в переписи населения. Разум может нам подсказать, что некоторые изречения Наставника несостоятельны. А тем не менее по складу характе-

ра этого человека мы в состоянии представить, что в нем есть нечто от Христа. И по-видимому, это же ощущение вызывает он у персонажей романа.

А Варгас Льюса как человек нашего века, когда полагается во всем сомневаться, дает нам некоторую лазейку. Отсюда у меня возникает второй вопрос по поводу возможных аналогий с известными нам литературными произведениями. В какой степени сцена умирания Висенте Мендеса Антонио Масиэла — Наставника (или Советника) аналогична теме смердения у Достоевского? Меня здесь интересует не столько литературная сторона, сколько психологическая и моральная. Для себя я сформулировал ее так: Достоевский всегда должен был делать какие-то внутренние примечания к изображению того человека, который извне мог быть воспринят как святой. В этом случае он либо смердит после смерти, либо оказывается душевнобольным, как Мышкин, или имеет задатки душевной болезни. В этом плане Достоевский — писатель XX в. Не буду настаивать на возможных интерпретациях романа Варгаса Льюсы, лишь напомним, что в нем не только происходит непрерывное истечение мочи в сцене умирания Наставника, но этой мочой предлагают причаститься, т. е. есть попытка переосмысления этой грубо снижающей физиологической сцены в плане религиозной символики. Кроме того, уже в грубом духе гротеска, в этом символическом физиологизме, видимо, можно увидеть какую-то общую стилистическую черту крупных писателей Латинской Америки XX в. В конце романа есть сцена, когда человек мстит за оскорбление. И эта месть, понятая в ином смысле, тоже кончается мочеиспусканием, несколько назойливым для романа. Мне кажется, что при том, что я сам предложил сопоставление с Достоевским, в этом есть, конечно, и специфика литератур Латинской Америки: в соединении высокой религиозной интерпретации с интерпретацией, съезжающей на сверхгротескный уровень.

Есть еще одна проблема, превращающаяся в вопрос о характеристике этого же плана литературного стиля романа: количество уродов и уродств разного рода. В предисловии к русскому изданию романа, о котором я готов сказать самые хорошие слова, упомянут Гюнтер Грасс. Возможно, сравнение двух писателей справедливо, но все-таки меня не покидало до самого конца романа сравнение с творчеством Гюго. В каком смысле? Роман Варгаса Льюсы не реалистический, а романтический, в таком же плане, в каком романтически романы Гюго. В первую очередь, когда речь идет о человеческом теле, с которым в романе перуанского писателя делают все, что угодно. Это тоже снижающий образ. Ведь и натуральный гротеск входит в картину снижающих образов. Почему, скажите, евангелист, т. е. тот, кто записывает изречения, должен быть обязательно человеком, который прыгает на четвереньках? Кстати, потом все изречения пропадают; этим, пожалуй, второе пришествие отличается от первого: прежде всего, не сохранится Евангелие. Это мне кажется как раз очень убедительным; в любом варианте второго пришествия, если мы его себе представим, безусловно, Евангелие в современном тоталитарном обществе должно быть уничтожено.

Ненормальность тела (гротескного, по Бахтину) в каком-то смысле соотнесена с проблемой ненормальности духовной. Хотя Варгас Льюса настаивает на том, что все персонажи его романа, какими бы они ни были до попадания в Канудос, там, в Канудосе, оказываются вполне нормальными, как и их жизнь, как и построенный ими коммунизм. А вот за пределами Канудоса все не ясно.

Крайне интересно и, мне кажется, тоже из числа проблем, которые автор оставляет нам как бы разгадать, почему симпатии автора в конце концов оказываются на стороне самого аристократичного и богатого из его персонажей барона де Каньябраве. И хотя к концу романа и он не остается без тени аномальности — вспомним любовную сцену, которую в потоке нашей переводной литературы не так часто раньше можно было встретить, — вероятно, существенно то, что этому аристократу, который как бы проявил аристократизм и в демонстративном отстранении от политики, принадлежит последнее слово в романе. Он оказывается тем судьей, к которому меньше всего сделано писателем «примечаний».

Повторяю, что точка зрения автора во многом осталась нерасшифрованной. Я бы не решился ее высказать. Из разных снижений и оговорок мне показалась совершенно не мотивированной сцена с Блажененьким, когда его заставляют выдать место, где похоронили Антонио. Ведь именно он брал со всех клятву, что никто не откроет того места, но под пытками сам выдал его. Сцена пыток напоминает мне роман Оруэлла «1984 год». Там есть эпизод описания пыток: узнали, что этот человек больше всего боится крыс, их приносят в камеру. По этой же схеме Блажененькому говорят, что вот собаки сейчас его растерзают, а он их боится более всего. Это факторы атеистического сознания человека XX в. Люди, которые благодаря вере столько могут сделать, из-за боязни крыс или собак ни от чего не отрекутся. В этом плане Варгас Льоса — по нашу сторону водораздела, он слишком человек XX века. Атеистическое общество может привести к разочарованию в любой идее, в любой утопии, к господству сплошного смердения. Поймите, я не имею ничего против приемов Достоевского, просто эта линия его творчества мне показалась в романе Варгаса Льосы очень сильной по сути, а не как чисто литературное влияние.

ПОСТСКРИПТУМ

Публикация представляет собой отредактированный текст выступления на обсуждении латиноамериканских исторических романов, состоявшегося в конце 1988 г.; текст выступления был напечатан в журнале: Латинская Америка. 1989. № 1. С. 83—98.

ОГОНЬ И РОЗА

(о романе У. Эко «Имя розы»)

Когда роман «Имя розы» начал завоевывать читателей на родине автора (которому вскоре предстояла и общеевропейская и мировая литературная слава) в начале 1981 г., Умберто Эко не исполнилось еще и 50 лет (год его рождения 1932-й, он принадлежит к тому поколению писателей, которые у нас долго числились молодыми). Но до того времени его знали только как известного специалиста по новой науке о знаках — семиотике, которую он до сих пор продолжает преподавать в Болонском университете. К числу его научных книг принадлежит «Семиотика и философия языка» (вышла в 1984 г. одновременно по-итальянски и в английском и немецком переводах), где без труда можно найти продолжение размышлений, начатых в романе: о лабиринте как форме представления культуры, о методе вывода, которым так успешно пользуется монах-сыщик Вильгельм. Как ученый-семиотик, литературовед, историк культуры Эко плодит, его перу принадлежит больше десяти книг, посвященных таким, казалось бы, разнородным темам, как поэтика Джойса (бесспорно, оказавшая влияние на языковую сторону его романа, всего труднее поддающуюся переводу), эстетические проблемы у Фомы Аквинского, роль читателя в повествовании. Но если внимательно присмотреться, можно увидеть, что темы ранних его сочинений прямо связаны друг с другом (например, поэтика Джойса, по собственным его признаниям, сложилась под влиянием чтения Аристотеля и Фомы Аквинского), а их переплетение подготовило и определило тот интеллектуальный контрапункт, который для многих читателей составляет суть романа Эко.

Лет тридцать назад Умберто Эко приезжал в Москву в составе группы итальянских писателей, обсуждавших с нашими литературоведами методы изучения текстов. Как и другие западные исследователи семиотики, он был тогда увлечен достижениями Проппа и других наших ученых, еще в 20-е гг. наметивших пути, по которым позднее шли Эко и его коллеги. Занимали его и работы по семиотике, развернувшиеся в Москве и Тарту с 60-х гг. В те годы (теперь мягко именуемые «застойными») Союз писателей не нашел в Москве тех наших специалистов по семиотике, с которыми Эко больше всего хотел встретиться, но его собственных сыскных способностей хватило на то, чтобы разыскать находящийся в двух шагах от Союза писателей Институт славяноведения, бывший в то время средоточием бурно начатых (и подвергавшихся столь же интенсивным гонениям)

семиотических работ. Мы внезапно увидели молодого оживленного Эко, полного энтузиазма и расположенности к нашим начинаниям, и провели несколько часов в беседах с ним. Позднее он редактировал вышедший в Италии сборник советских семиотических работ, а потом меня и Эко сделало соавторами издательство Мутон-де-Грейтер, издавшее вместе наши статьи о карнавале — одной из тем, имеющих особое значение для понимания романа «Имя розы».

Когда я думаю об этом романе, мне вспоминается эссе Олдоса Хаксли, где тот утверждал, что есть две категории читателей — одни читают только детективы, а другие — только философскую литературу для высококобых. Но, по словам Хаксли, возможно и соединение двух этих видов чтения. Поскольку «Имя розы» еще не было тогда написано, в качестве примера (достаточно спорного в детективной части) Хаксли привел Достоевского. Умберто Эко одним из первых добился соединения в одной книге нескольких противоположностей, которые раньше критики-авангардисты (в том числе и сам Эко в своей молодости) рассматривали как полюса, символизирующие разные подходы к литературе. Книга Эко — детектив, и как каноническое произведение этого жанра рассчитана на сколь угодно широкий круг читателей. Ее невиданно долгий успех как бестселлера (по которому поставлен популярный фильм и которому грозят все мыслимые и немыслимые формы разминивания на массовую или псевдокультуру вплоть до недавно напечатанного в немецком журнале «семиотического кроссворда Уильям фон Баскервилль») показывает, что этот расчет оправдывается. Читателю импонирует (пусть данный в слегка иронической полупародийной форме) традиционный образ сыщика не только фамильным именем, но и самым стилем демонстрации своих выкладок, касающихся не только раскрытия преступлений, но и более обычных житейский дел. Заслугой Эко, позволяющей ему органически соединить сыскной роман с философским, является образ Вильгельма — одновременно философа, предвосхищающего британскую эмпирическую науку, воплощаемую Беконем, и детектива, даже своими причудами и странностями (чуть ли не склонностью к наркотически действующим травам) напоминающего Шерлока Холмса. Идея соединения в одном лице философа и детектива продиктована нашим временем. В недавно напечатанной статье известного финского (живущего в США, но часто бывающего и в нашей стране) логика Я. Хинтикки утверждается, что логическая концепция вывода (дедукции) Шерлока Холмса заслуживает внимания философов и логиков. Умберто Эко еще до Хинтикки в своем романе (и почти одновременно с ним в нескольких научных публикациях на ту же тему об «абдукции») всерьез отнесся к логике детективного рассуждения. В самом деле, значительная (и едва ли не самая увлекательная не только для специалиста) часть современных научных исследований в самых разных дисциплинах (от космогонии до молекулярной теории эволюции и сравнительного языкознания) обращена к реконструкции прошлого по некоторым (иногда скудным) следам. Великий психолог Выготский, одним из первых (в одном из тех своих сочинений, которые опубликованы недавно с опозданием на полвека) обративший внимание на эту особенность новейшей науки, особенно отмечал важность ее для наук о человеке. Если угодно, детективный роман можно рассматривать как способ тренировки на умение реконструировать ранее случившееся. Поскольку в романе Эко Вильгельм предстает не только как сыщик, но и как представитель определенной школы

мысли, именно по отношению к «Имени розы» зачисление детективного стиля рассуждения в разряд особой философии кажется вполне уместным.

Есть еще одна сторона современного детектива как жанра, которая может сблизить его с вполне «серьезной» прозой. Реконструкция прошлого происходит обычно на основании некоторых подробностей, замеченных внимательным детективом и служащих ему для построения или проверки гипотез. Вильгельм удивляет в начале романа обитателей монастыря, описывая им путь сбежавшей лошади и ее вид, а догадка его строится на нескольких деталях, им подмеченных: следы копыт, сломанные ветки пинии, конский волос на шипах ежевичника. Разбор самим Вильгельмом способа, который он использовал при построении этой догадки, можно считать как бы общедоступным введением в его метод, которым он позднее раскрывает и преступления. Значимость каждой подобной детали для детектива превращает ее в существенную часть обстановки, она как бы подается крупным планом. В этом отношении детективная проза объединяется с тем направлением современной прозы, которое на техническом языке современной поэтики именуется «метонимическим», т. е. ориентированным на метонимию — деталь, замещающую целое (о роли детали для искусства специально высказывались такие прозаики середины XX в., как Сэлинджер и Генрих Белль: по отношению к кино сходные мысли в своих теоретических статьях развивал Андрей Тарковский).

По той же причине, по которой читатель заинтересовывается благодаря детективному сюжету такими подробностями, которые его бы несколько не взволновали в повествовании другого рода, в таком романе, как «Имя розы», совершенно особую роль приобретает то пространство (в частности, монастыря и его главной части — храмины), где происходят основные события. Это легко показать на примере того, как в романе дешифруется структура того лабиринта (закодированного определенным буквенным текстом), который представляет собой монастырская библиотека. Дешифровка со времен Эдгара По — основателя детективного жанра в европейской и американской литературах — составляет неотъемлемую его характеристику. В романе Эко дан пример дешифровки закодированного текста — записка Венанция, где речь идет о тайне части библиотеки, называемой «пределом Африки». Наряду с этим классическим образцом криптографических (дешифровальных), в собственном смысле, способностей Вильгельма в романе приведены и такие сложные примеры дешифровочной работы сыщика, как отгадывание текста, буквы которого объясняют расположение комнат в лабиринте библиотеки, и отыскание фрагмента «Апокалипсиса», определяющего последовательность совершаемых преступлений. Эко приучает читателя решать подобные сложные семиотические задачи вместе с его героями — Вильгельмом и Адсоном. Подчеркнутое внимание к букве и духу текста, особенно апокалиптического, одновременно соответствует и направлению умов людей века, изображаемого в романе, и вкусам нашего времени. Эко настолько приучил читателя к опытам расшифровки скрытых значений символических текстов, что за последние годы многие из наиболее ученых почитателей его произведения опубликовали такие гипотетические толкования «Имени розы», где в духе современных теорий «интертекстуальных» чтений — ищется связь его романа с «Волшебной горой» Т. Манна, «Островом пингинов» А. Франса и многими другими известными, а иногда и совсем малоизвестными книгами.

То обстоятельство, что детективный сюжет романа разворачивается в замкнутом пространстве монастыря, не мешает ему быть привязанным и к гораздо более широкому географическому фону Италии и смежных с ней стран, выходящий из которых заселяют пестрый по этническому составу монастырь. Строго выдержанному единству пространства и единству действия, которое в основной своей части сконцентрировано, как выясняется позднее, вокруг одной рукописи, отвечает и единство времени. Оно сконцентрировано вокруг тех нескольких дней, которые Вильгельм со своим спутником провели в монастыре. Внутри каждого дня время членится согласно тому монастырскому расписанию служб, которое в «Примечании автора» предпослано всей книге. Из него видно то существенное отличие средневекового времени от позднейшего, которое послужило в последние годы предметом специальных исследований (в том числе и нашего видного медиевиста А. Я. Гуревича, который, кстати сказать, в одном из своих докладов одним из первых среди ученых откликнулся на роман Эко).

Роман «Имя розы» в подлинном смысле слова исторический. Автор не только вводит читателя в суть раздиравших в XIV в. Европу конфликтов — между императором Священной римской империи (чью точку зрения на переговорах в монастыре должен выражать Вильгельм Баскервильский) и папой римским (в то время находившимся в Авиньоне), иначе говоря, между империей и церковью, между официальной католической церковью и отдельными орденами, в частности францисканским. Эко удалось построить сюжет в его недетективной, собственно исторической части так, что фабулой, т. е. основным событийным содержанием книги и оказываются эти основные социальные конфликты века. В то же время среди монахов, укрывшихся в стенах бенедиктинского монастыря, оказываются и бывшие участники еретических движений, за несколько десятилетий до времени действия романа потрясавших Италию. Поэтому задолго до того погибший Дольчино и его товарищи оказываются связанными с персонажами романа. Эко и здесь верен себе: он соединяет стремление к исторической верности с теми общественными интересами, которые ближе всего современному читателю. Спор о богатстве и бедности происходит не только между представителями католической церкви и францисканского ордена, он остается актуальным и для нынешнего читателя. Недаром те еретические движения, которые в романе воплощают сподвижники Дольчино, присутствуют во всех новых трактатах о социализме, написанных как его сторонниками, так и его противниками. Историческая реальность, стоящая за спором о возможности владения имуществом церковью, раскрывается и в описании несметных богатств бенедиктинского монастыря, и в лирическом сюжете, который при скромности числа отведенных на него страниц занимает существенное место в композиции романа. То, что девушка, в которую влюбляется герой, готова продать себя за бычье сердце или за куренка, больше и лучше говорит о нищете деревни, расположенной по соседству с драгоценностями аббатства, чем все рассуждения сторонников богатства и бедности. Сама композиция романа говорит в пользу францисканцев, хотя далеко не все приверженцы ордена святого Франциска выглядят в нем одинаково привлекательными. В романе Эко, как и в некоторых других лучших образцах современного итальянского искусства (например, в некоторых из фильмов Пазолини), можно почувствовать тот нерастроченный заряд духовной энергии, который связан с личностью, учением и писаниями Фран-

циска Ассизского — одного из удивительных явлений культуры Италии, как представляется, многими чертами созвучного русской духовной традиции.

Те крайние течения, требовавшие полного отказа от имущества, выразителем которых в воспоминаниях персонажей романа был Дольчино, по существу, продолжали тот путь последовательного отречения от мирских благ, который в предельно острой форме был сформулирован святым Франциском. Эту позицию (в очень широком контексте радикального мышления человека Нового времени) и отстаивает Вильгельм в той своей речи, которую Эко искусно помещает в самом сюжетно заостренном месте романа: книга, из-за которой уже совершены преступления, найдена Северином, и, следовательно, мы близки к развязке детективного сюжета. Речь в защиту францисканского отказа от мирских благ произносится Вильгельмом именно в это время и поэтому выполняет одновременно и функцию ретардации — намеренной задержки внимания — в кульминационной вершине детективного сюжета.

В одном отношении картина средневековой культуры, воссозданная в романе Эко, по общему мнению западных критиков, испытала сильное воздействие современной науки. Речь идет о влиянии на него концепции карнавала и смеховой культуры, выработанной нашим великим ученым М. М. Бахтиным в его книге о Рабле. В тексте романа встречаются и прямые формулировки, описывающие карнавальную культуру как переименованную официальную, к чему вслед за Бахтиным (а отчасти и одновременно с ним) пришли многие западные литературоведы и культурологи. Бахтин за последнее десятилетие стал настолько известен во всем мире (итальянский перевод его книги о Рабле вышел в свет за год до окончания работы Эко над романом), что само по себе появление романа о средневековье, где заметно его влияние, не удивительно. Интересно другое: либо воздействие книги Бахтина, либо ход творческого воображения Эко, совпадающий с изложенным в этой книге, можно найти и в использовании таких произведений, как «Киприанов пир». Бахтин разбирает в своей книге раннесредневековую «Вечерю Киприана» («Киприанов пир») как начало гротескной традиции, отличающееся исключительной свободой игры с символами и священными лицами. В романе Эко у этого сочинения роль двоякая. Сперва Адсон, от имени которого ведется повествование, видит сон — или видение? — навеянный «Киприановым пиром» (хотя сам он об этом не догадывается), но включающий кроме тех действующих лиц Священного Писания, которые обыграны в этом гротеске, еще и аббата и других персонажей романа Эко. Затем Вильгельм объясняет Адсону его сновидение, попутно давая культурологический комментарий к «Пиру Киприана». Наконец оказывается, что это произведение входит в состав того рукописного сборника, который стал причиной всех загадочных убийств. В литературе, посвященной роману Эко, уже замечено, что в этом сочиненном им самим сборнике «Пир Киприана» приписан некоему «Магистру Алькофрибасу», т. е. тому лицу, под псевдонимом которого Рабле выпустил «Гаргантюа». Позволю себе пойти дальше в этом увлекательном розыске анахронических ссылок на Рабле в романе, относящемся ко времени, предшествующем ему на два столетия. Мне представляется, что ссылка именно на Рабле содержится в словах Вильгельма, продолжающего за трапезой в конце первого дня спор с Хорхе: «Ибо смех, как учат богословы, присущ человечеству» («perché il riso, come insegnano i teologi, è proprio dell'uomo»).

Итальянский текст этого изречения слово в слово соответствует концовке вступительного стихотворения Рабле-М. Алькофрибаса к «Гаргантюа»: «Ce que rire est le propre de l'homme» 'смех отличает только человека'. Как отмечает Бахтин в своем очерке предыстории отношения к смеху у Рабле, это изречение восходит к Аристотелю, в трактате «О душе» писавшему: «Из всех живых существ только человеку свойствен смех». Именно отношение к смеху у Аристотеля и положено в основу сюжета романа Эко, согласно которому Хорхе убивает всех, кому становится известной рукопись второй части «Поэтики» Аристотеля, содержащей славословие смеху.

В споре о возможности смеха внутри церкви, о его совместимости с христианством, который ведется на протяжении всего романа и служит основой для его сюжета, воплощены реально существовавшие точки зрения на смех, восходящие соответственно к Гиппократу, Аристотелю и Лукиану, с одной стороны, и к раннехристианским авторам, осуждавшим смеховые зрелища, — с другой. История этих взглядов и их противоборство, художественно раскрытое в книге Эко, были намечены в том же исследовании Бахтина. Но кроме всех уже отмеченных следов связи между этими книгами стоит заметить, что сюжет романа как бы воплощает в кровавой форме противостояние смеховой культуры и полностью серьезной официальной церковной точки зрения, воплощаемой убийцей — Хорхе, доводящего ее до нелепости и преступления. В этом смысле книга Эко вся целиком вдохновлена бахтинской антиномией официальной и неофициальной смеховой культуры. Эко — не первый писатель, связанный с идеями Бахтина в своем раннем творчестве. Задолго (более чем за полвека!) до него те же идеи (в более ранней стадии их разработки) оказали влияние на романы замечательного нашего прозаика Константина Вагинова (в одном из них — «Козлиная песнь», представляющем собой «роман с ключом», у каждого из героев которого есть прототип, выведен и сам Бахтин). Если бы нужна была еще иллюстрация тезиса о литературной плодотворности подлинного литературоведения, связь идей Бахтина с романами Вагинова и Эко могла бы служить ею.

Эко не только в сюжете романа и в спорах, его сопровождающих и комментирующих, на стороне тех, кто за смеховую культуру. Его роман в каком-то смысле и сам принадлежит ей, он ироничен, отчасти и пародиен по отношению к традиционному детективу (как, скажем, Сервантес в своем отношении к рыцарскому роману). Он не столько продолжает традиционную форму, усвоенную массовой культурой, сколько ее переинтерпретирует и перелицовывает (я по установке сравнил бы это с художественной задачей, на совсем другом материале решаемой Набоковым в «Лолите»). В этом оказывается, вероятно, и исконная принадлежность Эко к авангарду.

В качестве примера того, как преобразуется в новой романной структуре традиционный материал детектива, можно рассмотреть роль летописца Адсона, параллелизм которого с Уотсоном — наперсником Шерлока Холмса — достаточно очевиден. Адсон выполняет вместе с тем и роль ведущего романное повествование, традиционную для европейского романа после Достоевского и Томаса Манна. Но функция Адсона в композиции романа не ограничивается только этими жанрово обусловленными обязанностями. Он еще должен служить — в том числе в таких психологически значимых местах романа, как любовная сцена и как его сон-видение, по «Киприанову пиру», воплощением обычного средневекового отноше-

ния к жизни. Ему — в отличие от Вильгельма, поражающего своей обращенностью в наше время, — меньше всего позволено отклоняться от средневекового стандарта. В какой мере удалось Эко решить задачу психологической реконструкции сознания другой эпохи? Всего интереснее подход к этой проблеме применительно к образу Вильгельма. Здесь Эко — как Брюсов в до сих пор недостаточно оцененном (хотя в последние годы не раз переизданном, в том числе и массовыми тиражами) «Огненном ангеле», где сам Брюсов, Андрей Белый и другие современные персонажи спроецированы на мистическо-магический средневековой фон романа, — меньше всего себя ограничивает. Писали даже о возможной автобиографичности этого образа. Вильгельм рационалистичен, он больше человек науки и скепсиса, чем веры. Недаром с ним связываются и такие чудодейственные, с точки зрения Адсона, новые технические достижения, им используемые, как очки и магнит. Мы ведь уже на пороге Возрождения, во всякое случае в Италии. И Эко позволяет этому герою быть в какой-то мере гостем из будущего: он говорит словами не только Рабле, жившего в XVI в., но и нашего старшего современника австрийского логика и властителя дум конца XX в. Витгенштейна. В то же время он старается придать национальную или этническую достоверность британскому эмпирическому рационализму своего героя. Но тот должен по замыслу романа принадлежать и своему времени. Еще недавно он был инквизитором, хотя потом сознательно отказался от этих обязанностей: по биографии в сознании Вильгельма Баскервильского проходит граница, отделяющая Новое время от средневековья. Недаром он преуспевает в рационалистическом объяснении многочисленных загадочных явлений, окутывающих колдовскими миражами библиотеку и пугающих не только Адсона, но и легкого читателя, который благодаря этому частично погружается в атмосферу таинственности, как во многих детективных вещах Честертона. Но в этом романе вера в колдовство и ведьм принадлежит к приметам времени, уже далеко не всеми персонажами разделяемым.

Эко хорошо знает средние века. Он начинал с занятий ими свою научную деятельность, а его преподавательская работа до сих пор делится между семиотикой (в истории которой он постоянно помнит о средневековом опыте изучения знаков, из чего и вырос его роман) и историей средневековой литературы. Глубокое проникновение в суть средневековой культуры сказалось в том, что в центре фабулы романа находится библиотека и скрипторий монастыря. Для современного исследователя, озабоченного семиотическими и информационными проблемами нашего времени, которое семимильными шагами от века переработки энергии идет к наступающей эре переработки информации, самый выбор этой фабулы может быть знаком современности исторического романа Эко. Но вместе с тем фабула отвечает и исторической истине. Если пытаться дать в терминах современной науки описание средневековой культуры (годящееся не только для западного и восточного христианства, но и для буддизма в Центральной и Восточной Азии), то, скорее всего, можно определить его через наличие монастырских центров хранения и переработки информации. В только что переизданной (издательством «Книга») замечательной «Истории письма в средние века» О. А. Добиаш-Рожественской подчеркивается, что в этих центрах деятельность была сосредоточена на бережном хранении старых сочинений и на их «пережевывании» (эта метафора приобретает зловещий реальный смысл в финале романа, когда Хорхе

жует страницы драгоценной отравленной рукописи). В какой мере историей, а не нашим временем, когда тоталитарные режимы ограничивают доступ к книгам, а то и сжигают их, навеяна идея монастырского «спецхрана» — «предела Африки» и финальный образ пожара библиотеки? Драгоценная рукопись — вторая часть аристотелевой «Поэтики», из-за которой погибает столько людей в романе, написана на новом и особенно непрочном материале — бумаге, столь боящейся огня (бумага и в самом деле, по свидетельству историков письма, распространяется на протяжении XIV века, к началу которого относится действие романа). По поводу огня, уничтожающего книги, критики вспоминали исторические и литературные примеры — от пожара Александрийской библиотеки до уничтожения книг смеющимся книжником в романе Э. Канетти «Die Blendung», возможно, повлиявшим на аналогичную сцену у Эко. Признаюсь, что собственный биографический опыт (увы, продолжающийся) не позволяет мне смотреть на пожар библиотеки только как на литературную игру. С того дня, как я увидел обгорелые корешки старинных книг, — все, что осталось от сгоревшей во время войны огромной библиотеки моего отца (писателя Всеволода Иванова, великого собирателя книг), я знаю, какой страшный враг знания — огонь. И когда в феврале 1988 г. случай привел меня в Ленинградскую академическую библиотеку в день, когда она была полна запахом гари, я еще раз испытал эту боль, связанную с ощущением хрупкости нашей книжной цивилизации. Эко, как столько современных художников, как Андрей Тарковский в «Жертвоприношении», как Р. Стурюа в спектакле «Король Лир», вкладывает в финальную сцену, где у него в романе пламя охватывает все аббатство, явную символическую значимость, адресованную нашему времени. И здесь, как и во всем существенном, его роман — между прошлым и будущим.

С символикой библиотеки толкователи романа связывают причудливую (мне, признаюсь, до сих пор не совсем по сути понятную) игру имен и атрибутов, составляющую как-то соотнести Хорхе в романе с великим писателем Борхесом. Возможно, что эта (в данном случае бьющая через край и допускающая любые критические толкования) игра понадобилась Эко для того, чтобы отчетливее выявить в Хорхе испаноязычное начало. Для фабулы романа существенно противостояние разных национальных групп и фракций внутри монастыря, явным образом противоречащее христианской идее (при всей противоречивости позиции Эко и его героев по отношению к религии я вижу в этом такую же дань позднейшей ретроспективной критике монастырской жизни, как и в подчеркивании существенной для фабулы темы мужеложства у многих персонажей; в романе даже и аскеты, как Убертин, полны неисчерпанных плотских чувств). Многоязычие и разноэтничность монахов в их монастырском общении скрадывается употреблением латыни. Но именно эта особенность языка романа труднее всего передается на русский язык. Соотнесение латинского языка как официального сакрального и итальянского как языка рассказа (хотя и не языка рассказчика, который родом из Германии) в искусном переводе Е. А. Костюкович (получившей известность и как толковательницы романа, чья статья в итальянском переводе включена в сборник лучших работ об «Имени розы») заменено везде, где это возможно, аналогичным противоположением церковнославянского и русского языков, хотя они для нас и связаны с совсем иными традициями. Особенно же трудно передать своеобразие мешанины романских языков в речи Сальватора, где мне мерещится

явное влияние на Эко любимого произведения всего современного поставангарда «Finnegan's Wake» Джойса.

Роман Эко, как в один голос отмечают критики, не только характеризуется сложностью языковой разноголосицы. В нем теоретик исследования знаков показывает себя и мастером переплетения разных символов. Одни из них, как уже упоминавшийся огонь, носят достаточно общепонятный характер. Другие, как излюбленный в средние века символ розы (напомню хотя бы его разбор Веселовским), нуждаются в культурно-исторических пояснениях, которые содержатся в «Заметках на полях "Имени розы"» самого Эко. Но именно символическая и философская нагруженность романа делает его не просто историческим романом (и тем более не рядовым детективом), а сочинением особого жанра, возникшего на пересечении нескольких ранее существовавших, но в этом окончательном виде представляющем собой изобретение, успех и достижение Умберто Эко.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья была впервые напечатана в качестве предисловия к первой журнальной публикации русского перевода романа Эко «Имя розы» (Иностранная литература. 1988. № 8. С. 3—7). Важное для понимания связи романа Умберто Эко с его логическими построениями изложение концепции абдукции у этого писателя и ученого предложено в книге, недавно вышедшей в русском переводе в сопровождении статьи логика В. К. Финна, давшего критический разбор этой несколько вольной интерпретации идеи Пирса (Финн В. К. О логико-семантических проблемах теории понимания текстов). Мое собственное личное семиотическое общение с Эко, о начале которого я рассказываю в статье, продолжалось, в том числе в Америке, где мы оба были пленарными докладчиками на Международном семиотическом конгрессе в Беркли в 1994 г., да и позже встречались, оказавшись на конференциях в Нью-Йорке.

Соотношение серьезного романа и детектива, которое естественно обсудить по поводу сочинения Эко, становится все более жгучей проблемой по мере того, как стирается грань между вымышленным — телевизионным, кинематографическим или литературным — изображением убийства и его реальным воплощением, зафиксированным документально. Для того жанра романа без сюжета в обычном смысле, который выдвинулся на первый план в нашей литературе последних лет, наличие хотя бы тени детектива кажется почти необходимым, оно заменяет криминальную фабулу как таковую. Читатель, наглотавшийся историй о сыщиках, в литературе (в отличие от жизни) раскрывающих преступление, достраивает причины присутствия или исчезновения трупа, который ему не может не предложить автор даже самого интеллектуалистического романа. Детективизация прозы идет рука об руку с криминализацией всего общества снизу доверху.

МИРЧА ЭЛИАДЕ И ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ XX ВЕКА

Мирча Элиаде (1907—1986) принадлежит к числу писателей, характерных для культуры XX в. и в какой-то мере определивших ее облик. Многочисленные научные исследования Элиаде благодаря оригинальности тем, динамизму и изяществу стиля приобрели известность далеко за пределами круга специалистов. Большинство этих книг написано на французском и английском языках, на которых с 1945 г. он преподавал, выступал с докладами в крупнейших научных центрах Франции, Италии и Германии, а с 1956 г. и до конца жизни — в Америке. Сочинения Элиаде охватывают широчайший диапазон сюжетов и образов, связанных с мифологией и космогонией, религиозными верованиями и магией разных культур и эпох. Его книги по истории религиозных и мистических идей не стали академическими, в них всегда сохранялась необычная для ученого живость посвященного, пережившего в юности как личное событие встречу с одной из древнейших религий Востока, изучавшего философию и практику йоги в гималайских монастырях. Он касался таких ключевых для сознания и культуры XX в. тем, как Мефистофель и Андрогин, вечное возвращение, символика алхимии и астрологии. Уже в этом выборочном перечне есть особенность, характерная и для художественных произведений Мирчи Элиаде. Мне представляется, что те сферы культуры XX столетия, которые тяготеют к иррациональному, отличаются парадоксальным сближением научного и индивидуально-интуитивного постижения.

В начале 1990 г. мне выпало счастье работать в Амстердаме, в Герметической философской библиотеке — частном собрании оккультных, гностических и розенкрейцеровских сочинений, по компетентному свидетельству знатока и лекционера подобных книг Умберто Эко — лучшим в Европе. Основатель этого собрания доктор Ритман познакомил меня с букинистом, чей магазин немало способствовал созданию Библиотеки.

Этот книжный магазин показался мне как бы моделью всей данной области культуры. Он многоэтажен. На верхнем этаже разместились драгоценная коллекция самых ранних оккультных, алхимических и астрологических изданий, на среднем этаже — современные переиздания и толкования этих текстов, в том числе и книги Элиаде. Нижний этаж, размещающийся в полуподвале, представляет собой выставку современного астрологического, алхимического и оккультного китча.

Включаясь в массовое сознание XX в. и становясь частью общедоступного книжного рынка, такие существенные оккультные системы, как, например, символика карт Таро, теряют часть раннего круга своих исторических черт и обретают некие новые черты. Иррационализм XX в. не прямо продолжает оккультную мысль средневековья и эпохи барокко. Двухвековой перерыв, наступивший после Просвещения XVIII столетия, преобразовал эту традицию, и Элиаде, как и другие авторы, в XX в. к ней вернувшиеся, не избежал воздействия нового социального заказа. Его мистика обращена к читателю нашего времени, уставшему от научных позитивистских схем и в них разочаровавшемуся.

Европеец, которому ничего уже не говорит рациональная философская мысль, в поисках духовных откровений отправляется, вслед за немецкими романтиками, на Восток. Так и Мирча Элиаде совсем молодым человеком (двадцати одного года от роду), едва окончив университет у себя на родине, в Бухаресте, уехал в Индию, чтобы постичь индийские философские и религиозные системы и их главный традиционный язык — санскрит. Но он приобрел и особый психологический опыт: полюбил молодую индианку, в доме которой жил некоторое время по приглашению ее отца. Подробности разыгравшейся любовной драмы Элиаде описал в дневнике, из которого выросла его будущая проза. Дневник он начал и на протяжении всей жизни вел только на своем родном — румынском — языке, ставшем и языком его художественных произведений. Потому-то дневниковые признания индийской поры с любопытными пояснениями более позднего времени, как бы их остраивающими, и легли в основу романа «Майтрейи», написанного залпом, в духе мгновенной импровизации, как это бывает в молодости.

Судьба европейца в Индии после Киплинга и Форстера (чье «Путешествие в Индию») принесло автору славу за девять лет до написания «Майтрейи») стала одной из популярных тем европейской литературы. В ней угадывалось грядущее противостояние Запада и Востока, окрасившее в самые тревожные, кровавые краски последующие десятилетия.

Роман Элиаде строится на контрасте обыденного европейского сознания героя-рассказчика и ускользающей от него мистической одухотворенности и особого рода пантеистической чувственности его возлюбленной — Майтрейи. Сперва рассказчик старается сохранить невозмутимость вполне рационального восприятия, отмечая в дневнике необычайную интенсивность чувств индийских женщин. Но постепенно Майтрейи втягивает его в мир своих эстетизированных переживаний, европейская культура спадает с него, как старая оболочка, и уже ничто не может разорвать узы этой любви. Психологический рисунок любовной драмы передан Мирчей Элиаде с такой естественностью и силой, что его дебют как писателя стал сенсацией.

Популярная для всей литературы и эстетики века проблема возможности познания чужого «я» получает в романе пессимистическое решение: герой так и не смог пробиться сквозь преграды другой религии, другой культуры, другого пола. Его стремление проникнуть в мир чувств Майтрейи все время ведет к ошибкам и самообману, что он безжалостно фиксирует в своих пояснениях к дневниковым записям. И хотя подобное противопоставление психологии и социального поведения индийца и европейца не было открытием Элиаде, ему все же удалось сказать нечто новое. Достоинство романа состоит и в постоянном изменении точки

зрения героя на свою возлюбленную. Она может порой показаться простым собранием тех черт индийской женщины, которые отличают ее от европейки, но каждая из этих черт узнается героем с болью и страданием, а известная литературность сюжета лишь подчеркивает динамику страстей. Цветистость иных описаний идет в русле традиционного изображения Востока и литературных образов, которым следует рассказчик: среди этих декораций изображаемые им явления и люди переменчивы и неуловимы, и потому мы всякий раз ищем новый ключ, новую разгадку. Одна из них — название романа. Имя Майтрейи, по словам Элиаде, принадлежит автобиографическому фону романа и в этом смысле случайно, однако мне представляется, что писатель сохранил его (изменив другие) по причинам достаточно существенным: это имя в центральноазиатских буддийских обрядах принадлежит высшему божественному началу, которое периодически воплощается в человека (см. выше в статье о тохарской литературе и в постскрипуме к ней).

Удалось автору передать и атмосферу традиционного индийского дома, его пространство, отношения между людьми внутри этого пространства, решающую роль старших, семьи, касты в судьбе каждого человека. Хотя сам Элиаде за годы, проведенные им в Индии, изучил эту страну достаточно обстоятельно, в романе его герой только на время приблизился к постижению мира Майтрейи, ее языка, строя мыслей и чувств, в конце же он снова отдаляется от Индии — или Индия от него. И потому можно сказать, что главная тема романа — противостояние Запада и Востока, проходящее через любовный роковой поединок.

Роман «Майтрейи», написанный в жанре автобиографической прозы, относится к числу тех сочинений Элиаде, где магический или мистический элемент не становится доминантой; в «Майтрейи» эта сфера чудесного — в экзотике чужой культуры, в героине и в том, как ее воспринимает герой. Все же остальные элементы повествования не выходят за рамки традиционного реализма.

Совершенно иное впечатление производят новеллы Мирчи Элиаде, с которыми читатель может познакомиться в недавно вышедшем русском переводе. Реалистические подробности, по признанию самого писателя, особенно существенны для начала повествования, фантастика же входит в него незаметно, так же незаметно проникает она во все поры и к финалу полностью вытесняет реальность. Поскольку подобная новеллистика составляет стержень художественного творчества Мирчи Элиаде, оно с полным основанием может быть отнесено к тому большому литературному направлению, которое называется фантастическим, или магическим, реализмом. Для литературы западной предвестниками этого направления были некоторые из немецких романтиков, но в особенности Эдгар По, в связи с публикациями рассказов которого Достоевский, в издаваемом им журнале, впервые употребил термин «фантастический реализм». Согласно Достоевскому, которого (вслед за Гоголем) самого можно считать одним из предшественников и зачинателей «фантастического реализма», суть метода состоит в сочетании фантастических образов с такими достоверными бытовыми подробностями, которые заставили бы читателя поверить в подлинность всего повествования, включая и наиболее фантастические его элементы. Как видим, эта характеристика достаточно близка к той, которую много десятилетий спустя даст своим фантастическим новеллам Элиаде.

Фантастический реализм на рубеже XIX и XX вв. испытал воздействие Уэллса, романы которого часто называют научной фантастикой, хотя возможность как бы научного (рационального) объяснения является только частью той реалистической декорации, которая сообщает достоверность художественным вымыслам. Эта особенность уэллсовского творчества была раскрыта в эссе Е. Замятина, который продолжил социальную антиутопию и научную фантастику Уэллса в романе «Мы», синтезировавшем опыт первых семи послереволюционных лет и предсказавшем многое в последующем тоталитарном развитии русского общества. Здесь мы сталкиваемся с поразительной особенностью фантастического реализма XX в.: в самых диковинных и страшных вымыслах содержится точное отображение будущей реальности. По поводу замечательного романа Андрея Белого «Петербург», продолжившего традицию фантастического реализма Гоголя и Достоевского, русский философ Бердяев еще в 1915 г. в своей статье «Астральный роман» писал, что на романе Белого и кубистической живописи Пикассо авангардное искусство кончается. Его функции берет на себя новейшая история и политика. Они творят чудовищный гротеск, с которым искусство не в силах тягаться. И действительно, Гарсиа Маркес вспоминает, что, готовясь к написанию «Осени патриарха», он перечитал множество биографий латиноамериканских диктаторов и был крайне озадачен: с гротеском реальности невозможно соревноваться.

В век, когда история берет на себя обязанности антиутопии, что остается делать искусству? Оно обращается к архетипическим образам, тем самым, которые были в центре внимания Элиаде-ученого. Недаром их же мы найдем и в его прозе. Искусство Элиаде, родившееся в Юго-Восточной Европе в канун второй мировой войны, по своим мифологическим истокам близко к философской прозе Центральной Европы межвоенного времени, книгам Кафки, Броча и Майринка. Поясняя реальность исходного образа «Метаморфозы» Кафки, В. Набоков в прекрасной лекции из посмертно опубликованного курса говорит, что нас не должно удивлять самоощущение человека, внезапно проснувшегося насекомым. С каждым происходит — может произойти — нечто подобное или еще более удивительное.

Нигде фантастический реализм не раскрылся в тридцатые годы XX в. с такой силой, как в не допущенных тогда к печати книгах Андрея Платонова, особенно в его «Котловане» и «Чевенгуре», и в «Мастере и Маргарите» Булгакова. Этими некогда запрещенными, а теперь признанными произведениями нашей словесности мы подготовлены и к восприятию фантастического реализма таких писателей иных культурных традиций, как Мирча Элиаде.

Среди истоков архетипических древних образов, которыми проникнуто мифопоэтическое творчество Мирчи Элиаде, едва ли не на первом месте можно назвать фольклорные. Недаром Элиаде и в самом начале своих научных изысканий, и в последние годы жизни занимался фольклором. Первая — и едва ли не из лучших! — книга Элиаде была посвящена старинной румынской народной балладе о Мастере Маноле в свете этнологии. Здесь он выясняет древние обрядовые и мифологические истоки общебалканской легенды о строителе, приносящем в жертву свою возлюбленную.

Фольклорные мотивы, народное мистическое сознание, отразившееся в обрядах и верованиях, составляют основу многих художественных вещей Элиаде.

Например, повесть «Змей» в соответствии с поэтикой фантастического реализма начинается с описания светской компании, банальной и потому очень узнаваемой, знакомой. Но после появления загадочного Андроника в повествование постепенно входит элемент таинственной игры, перерастающей в до сих пор известный на Балканах (и универсальный) древний обряд заклинания змея. Здесь достигается кульминация магической стихии, идущей непосредственно из фольклора, а грезы и сны героев переплетаются с их поступками. Кончается повесть символической сценой, словно переносящей нас в иное существование.

Две особенности «Змея» присущи многим магическим новеллам Элиаде: появление неожиданного человека, наделенного древним даром, и постепенное распространение магической атмосферы на все изображение.

Чисто фольклорным, и в этом смысле традиционным, можно считать центральный образ новеллы Мирчи Элиаде «Великан», возводящий нас к космогоническим мифам. В прозе Элиаде тема великана возникает дважды: в этой новелле и в поздней его повести «На улице Мынтулясы», где старый учитель, выступающий в роли Шехерезады, пытается перехитрить свою судьбу, рассказывая о дивной великанше Оане, которой приписываются и сказочные победы в единоборстве с мужчинами, и мифологическая любовь с быком, и заключительная свадьба с великаном.

Стилистически Мирча Элиаде весьма многообразен: в его новеллах легенды и фольклорные небылицы соседствуют с политической сатирой на румынскую госбезопасность недавнего времени («На улице Мынтулясы»), психологически заостренные портреты носителей двух типов магии — народной и выморочной («Дочь капитана») — с «черной» фантастикой, где царят потусторонние силы («Гадальщик на камешках»).

К числу шедевров магической прозы Элиаде принадлежит рассказ «Двенадцать тысяч голов». В нем можно найти поразительно емкое отражение румынской жизни военной поры и одну из основных тем, объединяющих прозу Элиаде с фольклором и мифологией.

Тема эта — время, с его символами, ритуалами, философией. Для Элиаде она переплетается с идеей циклического вечного возвращения, противоположности мифологического и исторического сознания. Он возрождает исчезнувшие было из художественной картины мира космогонические мифы, без которых мы, дети Космоса, становимся ущербными и даже опасными существами. Читатель может познакомиться с взглядами Элиаде на эти проблемы, прочитав сборник его эссе, изданный на русском языке вскоре после его смерти.

Проблема времени чрезвычайно важна для всей культуры XX в. Вокруг нее причудливо переплетаются, как и в жизни и творчестве Элиаде, течения современной науки, мистики, литературы. Из незаслуженно забытых и сейчас воскрешаемых, благодаря переизданиям, русских авторов, которые, как и Элиаде, могли бы послужить примером подобного сплава, назову П. Д. Успенского — плодовитого писателя, перу которого принадлежали до первой мировой войны популярнейшие книги о четвертом измерении, где уже видны были опыты нового обращения со временем. По признанию Дж. Б. Пристли, подобные опыты в его пьесах были подсказаны книгой «Новая модель Вселенной» П. Д. Успенского (в эмиграции издавшего ее по-английски). Читая в архивах библиотеки Йельского уни-

верситета в США сохранившиеся там материалы, касающиеся жизни Успенского и Гурджиева в эмиграции, я был поражен тем, как много в литературной жизни Лондона и Парижа между двумя войнами было сопряжено с их влиянием.

Элиаде принадлежал к той же литературной и научной среде, разделяя ее вкусы и увлечения. В новелле «У цыганок» преподаватель музыки совершает путешествие в прошлое, к своей утраченной первой любви и возвращается (реально? или он уже не существует в реальности?) к обычной жизни с опозданием на несколько лет. Отчасти похожие эксперименты со временем встречаются у романтиков, в частности в «Рип Ван Винкле» Вашингтона Ирвинга. Но Элиаде не только помещает своего героя вне жизни, а заставляет его погрузиться в мир возможного, того, что в жизни не сбылось. Эта проблема возможных миров, все более занимающая философов, математиков, логиков и физиков в XX в., чрезвычайно волновала Элиаде. Герой выпадает не только из времени, но и из своей осуществившейся было жизни, чтобы начать реализацию упущенных им возможностей. Установка на возможности, пожалуй, роднит Элиаде из больших писателей XX в. с Музилем. Но по своей стилистике он принадлежит к тому направлению фантастического реализма, которое объединяет лучших европейских писателей XX столетия — Платонова, Булгакова, Хармса — с Кафкой и латиноамериканскими романистами, прежде всего с Варгасом Льосой, который в последних своих романах строит возможные миры применительно не к людям, а странам и их истории.

Самому Элиаде казалось, что его художественная проза лишь косвенно связана с его научными сочинениями. Он был прав в том только отношении, что не сравнительная мифология, а собственный житейский и духовный опыт, символика собственного воображения подсказывали ему конкретные художественные образы.

По мере перевода научного и литературного наследия М. Элиаде на русский язык он становится широко известен в нашей стране как ученый и как художник слова.

ПОСТСКРИПТУМ

Полностью статья впервые напечатана в книге художественной прозы Элиаде, вышедшей в издательстве «Азбука» в Санкт-Петербурге в 2000 г.; до этого последняя ее часть печаталась в журнале «Иностранная литература» вместе с рассказом «У цыганок».

Научная и научно-популярная сторона сочинений Элиаде становится более известной в России благодаря выходу нескольких его книг в переводах. Для его коллег по науке едва ли не самую ценную часть его работ составляет изданная под его редакцией Большая энциклопедия религии. Она имеет много общего с готовившейся в те же годы нашей известной энциклопедией «Мифы народов мира». В частности, в обоих изданиях кроме конкретных статей на темы из истории религии и мифологии помещены многие обзоры общего характера, касающиеся сферы природы или духа, о которой говорят или из которой черпают разные мифологические традиции.

В последние десятилетия Элиаде как автор художественной прозы становится все более известным и у себя на родине, где его книги впервые за много десятилетий стали доступными для румынского читателя, и в Западной Европе (и Америке), где к его литературной деятельности начинают все больше прислушиваться по мере выхода в свет переводов (главным образом французских) его сочинений. Многих, в особенности в румынской критике и эссеистике, привлекает незамысловатость его стиля, чуждающегося методов и приемов авангардной прозы, и его подчеркнутая ориентация на повествование в традиционном смысле, в том числе в романах, где выступают герои, склонные к деятельности (иногда, как в романе «Хулиган», — разрушительной). Появляются сборники статей, полностью или частично посвященные оценке (иногда чрезвычайно высокой) его собственных литературных произведений и тому, как он смотрел на литературу сквозь призму этнологии, см, например: Mircea Eliade. L'herne / Dirigé par C. Tarou avec la coll. de G. Banu et G. Chalron-Demersay. Paris: l'Herne, 1978. P. 315—390.

Кроме научной и литературной стороны деятельности Элиаде в публикациях последних лет в Румынии и США освещалась и его более чем сомнительная политическая активность в молодости. Он был близок к румынскому фашизму. В какой мере это — случайное заблуждение юноши, выросшего в европейской провинции, где эта идеология была господствующей? Можно ли предположить, что увлечение иррациональным началом может вести к столь крупным ошибкам в социальном поведении? По-видимому, даже одаренный ученый и писатель может тяжело поплатиться за пренебрежение идеями разума.

IV

О ПРИМЕНЕНИИ ТОЧНЫХ МЕТОДОВ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Языкознание, за последние полтора столетия выработавшее достаточно строгие способы описания некоторых сторон языка и исследования его истории, все более сближается с поэтикой, наукой о художественном слове. Неразрывное единство этих двух областей знания, у нас признанное со времен Потебни, становится сейчас предметом внимания во всем мире. На рубеже языкознания и поэтики уже возникло несколько плодотворных направлений работы. Ниже речь будет идти лишь о тех из них (главным образом стиховедческих), с которыми автору приходилось иметь дело самому в ходе своих занятий. Поэтому останутся в стороне такие сферы исследования, как, например, составление частотных словарей языка отдельных произведений, авторов или целых эпох истории литературы, где особенно полезной оказывается обработка текстов с помощью компьютеров.

Необходимым и важным условием преобразования науки о языке, осуществляющегося благодаря ее взаимодействию с математикой и кибернетикой, явилось уточнение основных исходных понятий этой науки. Во 2-й половине XX в. приняты опыты подобных же логически строгих определений и по отношению к метрам русской¹, мордовской², английской³ и арабской⁴ поэзии (в двух последних случаях эта работа проводилась лингвистом М. Халле — одним из наиболее видных представителей современного точного языкознания, методы которого переносятся им в метрику). Определенность основных понятий в метрике отличает эту область исследований от большинства других литературоведческих дисциплин, характеризующихся крайней расплывчатостью терминологии, при которой каждый термин понимается по-разному различными литературоведами.

Эта особенность литературоведения иногда отрицательно сказывается и на употреблении терминов, заимствованных из словаря точных (или постепенно уточняющихся, как языкознание) наук, но применительно к литературе используемых достаточно неопределенно. Примером может быть термин «порождающий», в математическом смысле употребляющийся по отношению к формальной системе, перечисляющей все данные объекты (например, в формализованной грамматике, сопоставляющей каждому предложению его номер или структурную характеристику). Нечто иное (более близкое к понятию «синтеза» в лингвистике) имеется в виду под «порождающей поэтикой» (неудачность этого термина отмечает М. Реммель⁵). Не менее расплывчатым является и значение

термина «структурный» в некоторых статьях противников структурализма в литературоведении (например, П. Палиевского), понимающих под этим термином нечто отличное от того, что в него вкладывается в специальной литературе.

Благодаря тому что в стиховедении выяснено, какие единицы и для чего следует подсчитывать, в этой дисциплине особенно широкое осмысленное применение нашел количественный подход, намеченный еще Андреем Белым, развитый Б. Томашевским, Г. Шенгели, К. Тарановским и позднее продолженный в целой серии работ А. Колмогоровым и его сотрудниками, М. Гаспаровым, С. Бобровым и др. В новейших стиховедческих исследованиях достаточно отчетливо показана, например, роль статистически наиболее редких ритмических вариантов как сигналов изменения темы.

В новейшей русской поэзии наиболее редкие ритмические варианты, отсутствовавшие у поэтов XIX в., постепенно начинают употребляться с частотой, соответствующей статистическим особенностям русского языка, а иногда и превышают эту частоту. Ритмические нововведения, без сомнения, были связаны со стиховедческими и ранними стихотворными опытами Андрея Белого, хотя два поэта, позднее более других содействовавшие этому ритмическому обогащению классических русских размеров, — Цветаева, Пастернак, в своих воспоминаниях утверждают, что они не воспринимали положений, излагавшихся Белым в его стиховедческих работах и лекциях⁶. В нашем веке стали появляться стихи, написанные четырехстопным ямбом, где крайне редкая (0,4 процента у Пушкина) в классической традиции VII форма ямба (с пропуском второго и третьего метрических ударений: $\acute{\text{U}}-\text{U}-\text{U}-\text{U}(\text{U})$), например: «Чурающимися соседями») и почти не встречающаяся раньше (если не считать одной строки у Каролины Павловой) V форма (с пропуском первого и второго метрических ударений: $\acute{\text{U}}-\text{U}-\text{U}-\text{U}$), например: «Спал, и, оттрепетав, был тих»⁷) употребляются в наиболее ответственных местах и в большой степени определяют «ритмическое лицо» поэта⁸.

Подобно тому как статистическая обработка языка ежедневной печати и радио в некоторых странах (в частности, в Японии) быстро доставляет данные о развитии языка, можно было бы думать и о таком постоянно проводимом обследовании поэзии, которое могло бы достаточно скоро откликаться на изменения средних норм и открывать преобладающие тенденции развития. То, что в одну эпоху встречалось крайне редко и оттого несло больше информации (в точном смысле, придаваемом этому термину в математической теории информации), например намеренно неточные рифмы типа «синева — звал», «любимое — думая», «золотые — туя», «лодках — ветку», «рыбаки — вдалеке», «великаны — беззаконный», «чалмой — почему», «Одиссея — косое» (рифмы стихотворения Велемира Хлебникова «Сыновеет ночей синева...»), в другую эпоху может стать статистической нормой (как рифмы, построенные на сходстве подударных фонем при приблизительном созвучии заударных типа «забавы — губами» в современной поэзии). Здесь статистика стиха способствовала бы четкому выявлению степени тривиальности того или иного приема на сегодняшний день (в этом и может состоять одно из важных практических приложений точной теории искусства).

С лингвистической точки зрения работа писателя состоит в отборе из всего возможного числа фраз (или более обширных текстов), передающих данное содержание, той единственной, которая удовлетворяет некоторым эстетическим

критериям. Комбинаторная оценка числа всех возможных языковых текстов, из которых выбирается нужный *поэтический*, показывает, что большой поэт в своей работе на протяжении всего своего творчества решает задачи, которые были бы не под силу целому огромному коллективу компьютеров: подлинный поэт (как и прозаик) оказывается настолько «дорогостоящим», что при математически правильном подходе к разным областям человеческой деятельности его следовало бы считать уже поэтому одним из главных национальных достояний. Ни одно сколь угодно сложное вычислительное устройство не может из всего мыслимого запаса текстов выбрать именно тот, который больше всего отвечает поставленной цели.

Можно предположить, что отчасти перебор астрономически огромного числа вариантов, без которого нельзя полностью обойтись при моделировании решения таких задач, на практике сокращается благодаря наличию множества писателей, подготавливающих появление одного крупного писателя; при этом перебор осуществляется всем обществом, совокупно читающим своих писателей (поэтому препятствия, которые могут возникнуть перед обществом при решении этой коллективной задачи, пагубно отразятся на результатах литературного развития; так, в частности, особенно вредной может быть практика стилистической редакторской правки, устраняющей из текста элементы, несущие информацию, например необычные сочетания слов). В пределах творчества одного писателя «персональная филология» — исследование черновиков, вариантов и версий одного произведения — может содействовать уяснению еще неясных путей отбора одного из этих вариантов.

В стиховедении (как и в других областях науки о художественной литературе) окончательной целью применения точных методов должно быть отчетливое прояснение тех основных понятий, которые в неявной форме наличествуют в интуитивных представлениях самих писателей о характере их творчества (подобно тому как современное языкознание ставит перед собой задачу формального описания языковой интуиции человека)⁹.

Андрей Белый первым ввел в стиховедение понятие ритма, понимавшегося в его стиховедческих работах как отступление от метра или преобразование последнего. Стиховедение сейчас приходит к более углубленному пониманию ритма, которое в большей степени соответствует интуитивному представлению о нем у великих поэтов. По словам крупного исследователя русского и славянского стиха К. Тарановского, «ритм стиха всегда активен. Это тот гул, который слышат поэты и о котором так убедительно говорил Маяковский»¹⁰. Различие метра и ритма особенно отчетливо можно показать на примере «Поэмы Конца» Цветаевой. Эта поэма принадлежит к числу таких русских поэм XX в., которые написаны разными метрами, сменяющими друг друга на протяжении всей вещи («Человек»¹¹ и «Про это» Маяковского, «Двенадцать» Блока, «Лейтенант Шмидт» Пастернака). Но при всем разнообразии метров в «Поэме Конца» можно обнаружить единую ритмическую закономерность: посредством ударения и переносов выделяется начало строки при тенденции к многосложным безударным промежуткам в середине строки (или в коротких строчках — к многосложным клаузулам в конце строки).

В двустопном ямбе и двустопном амфибрахии поэмы в тех случаях, где на первый слог не падает дополнительное ударение, он отделяется от второго дефи-

сом («Спо-койный глаз», «Но-гами топчу»). Как поясняет сама Цветаева такое написание амфибрахических строк в трагедии «Ариадна», «между первым и вторым слогом перерыв, то есть равная ударяемость первого и второго слога»¹². Этот ритмический принцип, отчетливо сформулированный самой Цветаевой, проводится не только в «Поэме Конца», но и в ряде других ее вещей, сказываясь на всем их звуковом строении (ср. уже упоминавшиеся выше мысли Маяковского о ритме как основе нескольких больших вещей).

Одной из основных задач литературоведческого исследования является раскрытие того общего, что обнаруживается в разных произведениях одного автора. Конечная цель может быть определена как выяснение главных черт того не написанного автором произведения, которое как бы подготавливалось другими его вещами. В. Ходасевичу принадлежит наблюдение о сходстве основных сюжетных схем нескольких больших прозаических произведений Андрея Белого (с противопоставлением двух главных героев: отца и сына, чему может быть дано соответствующее социологическое и психологическое биографическое объяснение). Сходное наблюдение напрашивается и в отношении структуры ряда романов Достоевского, например, одинаковы сцены «массовых скандалов», где герой встречается с обеими женщинами, с которыми он связан по сюжету (по функции в подобных сюжетных узлах можно сопоставить таких, на первый взгляд, полярно противоположных героев, как Ставрогин и Мышкин). Разумеется, эти беглые замечания, пока не претендующие ни на какую точность и относящиеся к наиболее сложным по структуре произведениям, оправдаются только в случае, если их подкрепит детальный разбор строения соответствующих романов с попыткой установления некоторой единой схемы, лежащей в их основе. При установлении таких общих схем можно, по-видимому, выявить и некоторые надличные характеристики, объединяющие писателей одной эпохи или даже разных эпох (такова, например, ритмическая структура и интонация внутри строф французских поэтов от Вийона до «La Chanson du mal-aimé» Аполлинера).

Но в индивидуальном художественном творчестве последних веков бросающаяся в глаза повторяемость общих схем характерна не столько для крупных писателей, сколько для стандартных массовых произведений, часто разменивающих на трафареты открытия большой литературы (как, например, детективные построения после Эдгара По). Напротив, фольклористика имеет дело с текстами, монтирующимися по некоторой шаблонной схеме из ограниченного числа стереотипных формул¹³ (с минимальными видоизменениями).

Здесь обычно оказывается правильной формула из раннего стихотворения Мандельштама:

И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Поскольку фольклорные тексты существуют и передаются с минимальными вариациями только в устной традиции, они меняются вместе с изменением языка, что позволяет реконструировать древние фольклорные формулы (например, славянские) благодаря сравнению более поздних (в том числе и современных) фольклорных традиций (например, славянских)¹⁴. Однако исследования этого рода имеют ряд отличий от собственно языковых сравнительно-исторических

реконструкций. Некоторые типы текстов, обнаруживаемые в фольклорных традициях, родственных по языку (например, в славянских и балтийских), могут встречаться и за пределами этой семьи языков, что объясняется либо чисто типологическим совпадением, либо распространением данного фольклорного типа текста на широкой территории.

Работы по реконструкции текстов неразрывно связаны с исследованием древних способов изображения мира. В свою очередь, эти исследования могут способствовать литературоведческому анализу творчества таких писателей, которые осознанно или бессознательно опирались на фольклорную мифологическую традицию: например, едва ли можно хорошо понять раннего Гоголя без привлечения данных о той украинской фольклорной традиции, которая во многих своих чертах близка к древнеславянской¹⁵.

Благодаря применению сравнительно-исторического метода, в фольклористике, как и в языкознании и сравнительной мифологии, оказываются возможными достаточно достоверные реконструкции; здесь оправдывается старое определение историка как «пророка, предсказывающего назад». Особенно высокой степенью точности обладают средства восстановления древних метрических форм. Реконструировав исходную метрическую форму, можно предсказать и ее возможные преобразования в разных языках. Такие работы в последнее время были выполнены по отношению к славянской метрике в ее сопоставлении с другими индоевропейскими метрическими традициями (древнегреческой, древнеиндийской, кельтской)¹⁶. Наиболее архаичные формы славянского стиха сохранены в северновеликорусской и сербохорватской эпической поэзии. Для историка литературы огромный интерес представляет то, что именно сопоставлением двух этих традиций руководствовался Пушкин, когда он писал «Песни западных славян». Новейшие статистические исследования пушкинского трехдольника показали, что Пушкин точно следовал таким характеристикам сербохорватского «десетераца», как десятисложность (средняя длина пушкинской строки в этих стихах 10, 018 слогов)¹⁷, внося вместе с тем в свои стихи и некоторые особенности русского народного эпического стиха (анапестический зачин, твердое положение первого и третьего метрического ударения при менее определенном месте второго). Поэтому пушкинский трехдольник (отчасти предвосхитивший метры поэзии XX в.) в некоторых отношениях оказался близок к восстанавливаемому современной наукой праславянскому стиху. По словам Корша, «чутье гениального художника предупредило изыскания ученых»¹⁸.

Исследование переводов, сделанных большими поэтами, может быть особенно поучительно для постижения внутреннего строения переводимой вещи в ее соотношении с другими произведениями того же автора. В качестве примера можно привести французский перевод «Бесов» Пушкина, выполненный Мариной Цветаевой. В своем переложении Цветаева исходила из того собственного (еще в детстве сложившегося) понимания пушкинских стихов, которое раскрыто ею же в статье «Мой Пушкин». В этой статье, как и в переводе «Бесов», переплетаются впечатления от «Бесов» и от «Зимней дороги»¹⁹. Цветаевой в ее переводе удалось то, что должно было бы составить задачу исследователя обоих пушкинских стихотворений, — она нашла то общее, что их объединяет, единый замысел, раскрывавшийся поэтом в обоих стихотворениях. Как сама она писала, «мне твер-

дят: Пушкин неперево́дим. Как *может* быть неперево́дим *уже* переведший, переложивший на свой (общечеловеческий) язык несказанное и несказáнное? Но переводить *такого* переводчика должен поэт»²⁰.

«Переводить несказанное» человеческими словами — дело писателя; никакими другими средствами, кроме художественных, примененных в этом (и только в этом) произведении, это же содержание передать нельзя²¹ (поэтому столь жалкое впечатление производят попытки «прореферировать» содержание таких произведений в комиксах, школьных учебниках литературы, критических и литературоведческих статьях²²). На долю исследователя художественного текста выпадает куда более скромная задача — понять, какими средствами этот перевод осуществляется. Естественно, что решение этой научной задачи начинается с изучения языка.

Высказанное нашими учеными еще в 1920-е гг. утверждение об особом характере поэтического языка в последнее время обосновано точными данными, в частности, подтвердившими различие грамматических структур художественной и научной прозы²³. В силу сказывающейся теперь тенденции к сближению поэтического языка и «непоэтического» в первый могут включаться конструкции, типичные для научной прозы («имелось губ дрожание» в стихотворении Пастернака с характерной для научной прозы трансформацией *губы дрожали* → *имелось дрожание губ*). Но именно резкий стилистический эффект, вызываемый использованием подобных конструкций в поэзии, лучше всего говорит о принципиальном различии двух этих языковых сфер. Сказанное относится и к типичным для «Войны и мира» расчлененным логизированным сравнениям, которые вводятся так же, как даются определения в научном тексте: «угощение гостями» в салоне Анны Павловны первый раз изображается в виде подробного, развернутого сравнения с союзами *так... как*, а затем в ряде мест романа дается как бы скрытая ссылка на это первое сравнение: «Вечер Анны Павловны был такой же, как и первый, только новинкой, которою *угащивала* Анна Павловна своих гостей, был теперь не Мортемар, а дипломат...»

В последнее время все больше внимания уделяется законам построения единиц, больших, чем предложение. Поскольку лингвисты долгое время ограничивались анализом внутри последнего, исследования такого рода предлагали отнести к новой науке, называемой «металингвистикой» или «транслингвистикой»²⁴. К транслингвистическим исследованиям примыкает изучение таких минимальных текстов, как загадки, пословицы, поговорки, которые образуют замкнутые самодовлеющие единства, относящиеся одновременно и к народной словесности, и к общенародному языковому запасу выражений.

В трудах М. Бахтина, намного опередивших современные работы по транслингвистике, была отчетливо сформулирована проблема «чужого слова», существенная для разных направлений литературы первой половины века: сказовой русской прозы, внутреннего монолога, вслед за Джойсом развитого Хемингуэем и Фолкнером и в последнее время повлиявшего на киноязык, прозы с переплетением цитат из других авторов и неявных ссылок на них же (например, «La mise à mort» — «Полная гибель всерьез» Арагона, где с ориентацией на «Евгения Онегина» сопряжены не только многочисленные цитаты из него, но и рассуждения о функции отступлений, играющих в романе Арагона столь же значительную роль, как и в его русском прообразе).

Современный роман, например у Фолкнера, характеризуется сложным переплетением эпизодов, при котором между эпизодами, связанными временными и причинно-следственными отношениями, вкраплены события, с ними не связанные или далеко от них отстоящие во времени. Для описания подобных структур, как и поэтической инверсии, разрывающей непосредственно связанные друг с другом слова, может оказаться полезной аналогия с выработанными в современной лингвистике способами представления синтаксической структуры предложения²⁵. При особенно сложном построении Фолкнер сам прилагает к последующим изданиям своих романов («Sound and Fury», «Absolom, Absolom») «диспозиции» (термин Л. Выготского), то есть изложение реальной хронологической последовательности событий.

Успехи новейшего языкознания в описании языка были всего значительнее в тех областях, где (как в фонологии и в синтаксисе) изучаемые единицы были непосредственно доступны для анализа²⁶. Лишь недавно исследование сосредоточилось на проблемах значения. Сходный путь проделала и поэтика. Блистательные открытия в науке о поэтическом языке, сделанные плеядой наших ученых, касались главным образом тех его сторон, которые либо прямо сопряжены со звучанием, как ритм, звуковые повторы, либо связаны с размещением элементов (ритмическая композиция стихотворений, сюжет в прозе, структура сказки и т. п.). Лишь постепенно стало возможным расширить круг исследуемых предметов, включив в него и вопросы семантики, и социологическое истолкование исследуемых структур. Такая постепенность в развитии науки органична. Ее нельзя поставить в упрек основателям современной поэтики. Если бы они не ограничили первоначально круга своих исследований, им не удалось бы внести тот вклад в поэтику, значение которого во всей мере начинает ощущаться лишь в наши дни²⁷. Но вместе с тем следует постоянно иметь в виду, что в наше время исследователь не может ограничиться теми рамками, которые были нужны в первых опытах описания структуры поэтического языка.

Для того чтобы увидеть это, достаточно сравнить ранние опыты изучения структуры сказки с современными их продолжениями в работах по структурной антропологии или исследовании звуковых повторов в работах ученых, открывших это явление, с теми сегодняшними исследованиями, где звуковая структура текста изучается в связи с его строением на других уровнях²⁸. Одним из существенных направлений здесь представляется то, которое было намечено еще Ф. де Соссюром, чьи многочисленные работы по структурной поэтике опубликованы в извлечениях лишь в самое последнее время²⁹. Согласно Соссюру звуковая организация стиха (во всяком случае, в поэзии на древних индоевропейских языках, но, по-видимому, и во многих новых поэтических традициях) определялась звучанием ключевого по смыслу слова, звуки которого повторялись во многих словах текста (само ключевое слово могло и не быть названо). Таким образом, согласно этой концепции слово является точкой пересечения звуковых и смысловых связей (ср. слова поэта: «музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением»³⁰). Напряженное внимание к семантике характерно и для современной лингвистики и других смежных наук, и для новейшего искусства, где тяга к чистому эксперименту, свойственная первой половине века, сменилась стремлением поставить этот эксперимент на службу воплощению накопленного исторического опыта.

Оттого и в поэтике постепенно выдвигается задача установить связи между строением художественного текста и тем историческим фоном, без которого этот текст не может быть понят. Эту задачу не в силах было решить прежде литературоведение, не занимавшееся (за редкими исключениями) строением текста и поэтому ограниченное в своих возможностях; но все приемы исследования и данные, прежде накопленные историей литературы, окажутся нужными для решения указанной задачи³¹ (ср. современный опыт сочетания структурной и исторической лингвистики). Нельзя, например, сколько-нибудь убедительно исследовать структуру романов Ильфа и Петрова, не рассмотрев при этом с достаточной глубиной функции их героев в контексте эпохи и роль самого романа (например, в связи с «социальным заказом» по отношению к интеллигенции и т. п.). Тогда станет ясно, что при исследовании структуры невозможно пользоваться теми огрубленными социальными ярлыками, от которых давно уже отказалась литературная критика, не говоря уже о научном литературоведении. Серьезное литературоведение не может обойтись без тщательного анализа воплощения в литературе тех главных социальных проблем, которые стоят перед обществом и искусством. Возможно, что в течение определенного периода времени поэтика будет заниматься сравнительно более легкими задачами (такими как истолкование фольклорных текстов в свете анализа мифологии, обрядов, быта соответствующего народа), где историческая интерпретация текста более проста, чем в применении к новейшей литературе. Но конечной целью поэтики остается решение тех задач, которые важны и для современной литературы или даже опережают ее развитие (как в свое время работы М. Бахтина о полифоническом романе, сформулировавшие идею внутреннего диалога). Поэтому то единство теории и литературного эксперимента, которым отличалась структурная поэтика в пору ее зарождения, будет путеводной звездой и для современного исследователя.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья, публикуемая с небольшими сокращениями, была впервые напечатана: Вопросы литературы. 1967. № 10. С. 115—126 (неоднократно потом переиздавалась и переводилась). Она отмечена знаком того времени, когда стремление к превращению литературоведения в точную науку ориентировалось, с одной стороны, на уже к тому времени достигнутые результаты статистического стиховедения, в его современной форме основанного Андреем Белым и развитого Томашевским и Колмогоровым (более традиционные методы точной филологической обработки текста в те же годы получили продолжение в серии работ Ярхо, до сих пор отчасти не увидевших света, см. об этом в первом томе настоящего издания), с другой же стороны, на результаты, полученные Колмогоровым при применении к литературному тексту теории информации. Эти работы остаются наиболее важным вкладом в исследование данной проблемы.

Энтропия языка, по А. Н. Колмогорову, складывается из чисто смысловой информации, или *информационной емкости* (h_1), и гибкости, или *остаточной энтропии* (мера синонимии $\gamma = h_2$):

$$(1) H = h_1 + h_2.$$

Поскольку второе из этих слагаемых может быть получено из энтропии в целом путем вычитания другой составляющей — *информационной емкости*, в том же смысле можно говорить об *остаточной энтропии*: та энтропия, которая остается после выражения определенных мыслей, может быть затрачена на избранный метр, переносы, характер рифмовки и другие особенности художественной формы. Эти затраты энтропии на поэтическую форму могут быть точно подсчитаны. Если коэффициент β , характеризующий ограничения, налагаемые стихотворной формой, и определяющий соответствующую свободу обращения поэта со словесным материалом, больше гибкости языка или остаточной энтропии γ :

$$(2) \beta > \gamma,$$

то выражение заданной мысли в данной форме невозможно. Поэтому неравенство

$$(3) \gamma < \beta$$

является необходимым условием для осмысленного поэтического творчества и стихотворного перевода.

Энтропия языка в общем случае при комбинаторном подходе понимается Колмогоровым как «показатель разветвленности возможностей продолжения речи при данном словаре и данных правилах построения фраз»³²; для русского языка в целом она была оценена сотрудниками Колмогорова как

$$(4) H = 1,9 \pm 0,1.$$

Однако стилистические ограничения, характеризующие литературный жанр, снижают оценку энтропии, получаемой при угадывании последующих букв, до

$$(5) H_{\text{lit}} = 1,1 \pm 0,1.$$

Для русского классического рифмованного ямба затраты остаточной энтропии, по Колмогорову, составляют

$$(6) h_2 = 0,4.$$

В таком случае информационная емкость для этого жанра русского языка предположительно характеризуется как

$$(7) h_1 = H_{\text{lit}} - h_2 = 1,1 - 0,4 = 0,7.$$

Эту последнюю величину можно также оценить экспериментально, сравнив между собой разные русские переводы одного и того же иностранного текста или разные русские словесные описания ситуации, изображенной на одной и той же картине, схеме или географической карте. Исследованием синонимии в последние десятилетия также занимались специалисты по лексической семантике, которые (иногда — как Анна Вежицкая — прямо следуя за давней мыслью Лейбница) пробовали ввести набор основных семантических единиц. С их помощью можно описать более отвлеченную часть обиходного словаря языка и синонимические преобразования, его характеризующие. Можно надеяться, что развитие исследований синонимии естественного языка (в частности, русского, для которого в последнее время выполнены работы по синонимическому словарю, идущие в

том же направлении) может привести и к оценке той остаточной энтропии, которая характеризует гибкость языка. При усложнении поэтической формы и соответственном повышении затрат на нее остаточной энтропии гибкость поэтического языка может быть увеличена путем более широкого употребления слов в метафорических значениях. Семантическая структура языка запрещает только смешение значений слов внутри одного конкретного семантического поля (например, названий музыкальных инструментов или растений и их частей), но в поэтическом языке любое слово одного семантического поля может быть использовано как метафорическое обозначение денотата слова другого семантического поля (*Стволы извилисты и голы, Как будто арфы и виолы* у Мандельштама). Поэтому повышенная образность произведений с особенно изощренной поэтической формой (например, «Божественной комедии» и продолжающих ту же традицию терцин Пушкина и Блока) легко объясняется в соответствии с неравенством (3).

С этой точки зрения для сравнительно-исторической поэтики значительный интерес может представить техника древнеисландских кеннингов, для которых в работах по реконструкции индоевропейской поэзии указаны прообразы в кеннингах общеиндоевропейских (отраженных уже у Гесиода и Гомера, см. выше статью о кеннингах, логическая структура которых изучалась Ю. И. Маниным). Значительное повышение гибкости языка древнеисландских аллитеративных стихов, достигаемое благодаря систематическому использованию кеннингов, указывает на то, что при жесткости формальных ограничений, наложенных на стих, оказывалось необходимым повышение остаточной энтропии.

Обе введенные Колмогоровым величины — чисто смысловая информация (h_1) и гибкость, или остаточная энтропия (мера синонимии $\gamma = h_2$), могут быть оценены количественно, что представляет собой значительный шаг вперед по пути создания эстетики как экспериментальной научной дисциплины, о чем мечтал еще Андрей Белый. Сама необходимость и возможность дать оценку каждой из этих двух величин в их взаимозависимости обусловлены двусторонним знаковым характером поэтического текста — наличием в нем плана содержания (семантики) и плана выражения, в письменном языке кодируемого буквенным письмом (отсюда расчеты количества информации, приходящегося на одну букву текста). Занятия этой областью стохастической семиотики подвели Колмогорова к выработке теории сложности, представляющей также крупный шаг в развитии тех аспектов математического знания, которые важны для науки в целом. В частности, им были предложены методы исследования уникального сообщения, не входящего в совокупность других сообщений, подобных данному, а стоящего вполне особняком (случай, особенно важный для истории художественной литературы и других видов искусства).

Отчетливое понимание этой особенности словесного и других искусств привело Колмогорова к такому изложению основ теории информации, которое строится вне обращения к теории вероятностей. Вместе с тем понятия «энтропии» и «количества информации» оказываются применимыми к индивидуальным объектам, в частности, таким, которые являются произведениями художественной литературы или других видов искусства.

Благодаря этому толкованию теории информации в контексте теории алгоритмов центральным становится понятие сложности программы P , по которой строится индивидуальное сообщение. Сложность определяется длиной этой программы.

Современная математическая теория стиха, позволяющая приближенно оценить сложность программы построения стихотворного текста, может быть одной из иллюстраций подобного подхода к индивидуальным сообщениям.

Из новейших работ этого направления ср. исследования М. А. Красноперовой³³, В. С. Баевского (см. постскрипумы к стиховедческим статьям этого тома) и др.

Отмеченная в перепечатаваемой статье 1967 г. задача выявления общих схем в стандартных массовых произведениях в связи с темой реконструкции ненаписанного сочинения (см. первую статью этого тома) следующим образом сформулирована А. Н. Колмогоровым в докладе, прочитанном в том же (1965) году, когда эти вопросы нами с ним обсуждались: «Можно поставить такой вопрос: сколько информации будет содержаться в ненаписанном еще детективном романе, если исходить из общих предпосылок относительно привычек и характеров авторов таких романов и считать, что можно производить такие романы в неограниченном количестве (что вполне осуществимо). Предоставим авторам возможность писать роман за романом и посмотрим, насколько часто будут встречаться те или иные ситуации, те или иные выражения, те или иные слова... Все это при «массовом производстве» получит определенные вероятности»³⁴.

Наряду с признанием важности теоретико-информационного подхода в статье 1967 г. отмечались неточность и неясность при употреблении терминов, без должных оснований перенятых в гуманитарные науки из естественных. Почти скандальный характер это злоупотребление плохо понятой (или метафорически использованной) терминологией получило в разных направлениях постструктурализма, в частности, занятых деконструкцией³⁵.

Примечания

¹ Согласно А. Колмогорову вводится различие между сильными слогами (обозначаются посредством —) и безударными слогами (обозначаются посредством ∪). Тогда более строгое определение ямба сводится к требованию, по которому главное ударение в слове не может падать на нечетный слог, если в пределах слова есть хотя бы один сильный (четный) слог; см.: Прохоров А. Математический анализ стиха // Наука и жизнь. 1964. № 6. С. 152—153. Ср.: Якобсон Р. О чешском стихе. Прага, 1923. С. 29.

² Jakobson R., Løts J. Axioms of a Versification System Exemplified by the Mordvinian Folk-song // Linguistica. 1: Acti Instituti hungarici Universitatis holmiensis, ser. B. Stockholm, 1951. P. 5—13.

³ Halle M., Keyser S. J. Chaucer and Study of prosody // College English. 1966. December. P. 187—219. Некоторые основные мысли Халле (например, отказ от таких ненужных для строгого описания традиционных стиховедческих фикций, как «стопа») близки к упомянутым выше идеям А. Колмогорова.

⁴ Halle M. On the Metrics of Pre-Islamic poetry // Massachusetts Institute of Technology. Quarterly Progress Report. № 83. 12. Linguistics. Cambridge (Mass.), 1966. P. 113—116.

⁵ Реммель М. О правилах тактики // Тарт. гос. ун-т: Материалы XXII Научной студенческой конференции. Тарту, 1967. Ч. 1. С. 4.

⁶ Цветаева М. Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) // Москва. 1967. № 4; Пастернак Б. Люди и положения // Новый мир. 1967. № 1. С. 219 (ср. также: Белый А. Между двух революций. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 383 и 374). Контраст между декларированным неприятием стиховедческих работ Андрея Белого и практическим совпадением ритмов стихов Цветаевой и Пастернака с тем, что в этих работах обосновывалось

теоретически, может представить тему для специального исследования. Оно могло бы помочь выявлению бессознательных истоков ритмического эксперимента и их опосредствованной связи с литературной практикой и литературной теорией данной эпохи.

⁷ Согласно законам русского ямба на первый слабый слог (обозначается посредством \cap) может падать ударение в случае, если на этот слог приходится односложное слово, что не противоречит приведенному выше определению ямба по А. Колмогорову.

⁸ См. статью автора «Ритмическое строение “Баллады о цирке” Межирова» // *Poetics = Poetyka = Поэтика*. 2. Warszawa, 1966.

⁹ Поэтому глубокое интуитивное понимание художественной литературы остается необходимым профессиональным требованием к каждому, кто берется за решение любых задач литературоведения, в такой же мере, в какой музыковед должен быть музыкально одаренным.

¹⁰ *Тарановский К.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха // *Poetics = Poetyka = Поэтика*. 2. С. 185—186. Сходные мысли развиваются в статье: *Malof J.* Meter as Organic Form // *Modern Language Quarterly*. 1966. № 1. Vol. 27 и в работах А. Колмогорова, где (со ссылкой на те же высказывания Маяковского) размер, характерный для поэта, понимается как образ (в духе современной теории распознавания образов).

¹¹ См. статью автора «Ритм поэмы Маяковского “Человек”» // *Poetics = Poetyka = Поэтика*. 2 (см. в настоящем томе эту статью и работу о «Поэме конца» Цветаевой).

¹² *Цветаева М.* Избранные произведения. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. С. 658. Представляется, что этот ритмический принцип оказал определенное влияние не только на ритмику, но и на манеру чтения некоторых современных поэтов (А. Вознесенского).

¹³ Относительно «порога насыщения», после которого мы уже не встречаемся с новыми штампами в фольклоре данного племени, см. в статьях одного из создателей дескриптивной лингвистики: *Boas F.* Race // *Language and Culture*. New York, 1940.

¹⁴ См. совместные работы автора этой статьи и В. Топорова: К реконструкции праславянского текста // *Славянское языкознание: V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации*. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 88—158; *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*. М.: Наука, 1965; *Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы* // *Структурная типология языков*. М.: Наука, 1966.

¹⁵ Ср. упомянутую выше книгу «Славянские языковые моделирующие семиотические системы», с. 238. К этому подходу близки идеи, развитые еще 25 лет назад М. Бахтиным в его диссертации о Рабле (*Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1965), где впервые была раскрыта роль таких основных противопоставлений, как верх — низ и т. п., позднее исследовавшихся Леви-Строссом и другими представителями структурной антропологии (нашедшей для подобных противопоставлений в архаичном обществе социологическую интерпретацию, еще в довоенные годы предвосхищенную А. Золотаревым: *Золотарев А. М.* Родовой строй и первобытная мифология. М.: Наука, 1964).

¹⁶ *Jakobson R.* Slavic Epic Verse // *Jakobson R. Selected Writings*. Vol. 4. The Hague, 1966; *Watkins C.* Indo-European Metrics and Archaic Irish Verse // *Celtica*. 1962. Vol. 6. См. также статьи о лувийском стихе и индоевропейской поэтике в настоящем томе).

¹⁷ *Колмогоров А.* О метре пушкинских «Песен западных славян» // *Русская литература*. 1966. № 1.

¹⁸ *Корш Ф.* О русском народном стихосложении. СПб., 1897. С. 34. См. также упомянутую выше работу «К реконструкции праславянского текста», с. 96.

¹⁹ *Цветаева М.* Мой Пушкин // *Наука и жизнь*. 1967. № 2. С. 124 и 133; см. второй том настоящего издания.

²⁰ Цит. по ст.: *Эфрон А., Саакянц А.* Марина Цветаева — переводчик // *Дон*. 1966. № 2. С. 178.

²¹ Значение этого эстетического факта, выраженного Львом Толстым в его известных словах об «Анне Карениной», для теории информации обсуждается в статье А. Колмо-

горова «Три подхода к определению понятия “количество информации”» // Проблемы передачи информации. М.: Наука, 1965. Т. 1. Вып. 1.

²² Признавая необходимость разделения художественной литературы о литературе, где естественно использование поэтического языка, и научного литературоведческого исследования, стремящегося к терминологической однозначности, следует четко ограничить задачу последнего — оно занимается структурой литературных текстов, но не должно с ними соперничать, пытаясь их пересказать.

²³ Лесскис Г. А. К вопросу о грамматических различиях научной и художественной прозы // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181: Тр. по знаковым системам. 2. Тарту, 1966.

²⁴ Первый термин предложил М. Бахтин (Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963). Второй (более удобный, так как он не вызывает аналогии с логическим понятием метаязыка) предложен Р. Бартом в докладе на семиотическом совещании в Варшаве (август 1965).

²⁵ См. тезисы доклада автора: Проблемы времени в науке и искусстве XX века // Симпозиум: «Творчество и современный научный прогресс». Л., 1966. С. 24. Аналогия впервые указана в кн.: Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1965. О Фолкнере ср.: Sartre J.-P. Time in Faulkner: The Sound and the Fury // William Faulkner: Three Decades of Criticism. New York, 1965. P. 225—232.

²⁶ Интересной темой для исследования связи развития поэтики и лингвистики с развитием поэзии могло бы явиться сравнение истории фонологии с одновременными опытами выявления функции фоном в стихах Хлебникова или изучение грамматически правильных, но семантически необычных предложений в современной лингвистике в сопоставлении с аналогичными опытами в поэзии («a grief ago» — «печаль тому назад», «all the sun long» — «целое солнце напролет» у Дилона Томаса).

²⁷ Подробнее о развитии указанного направления исследований см. комментарий автора к книге Л. С. Выготского «Психология искусства», с. 358—380.

²⁸ Из многочисленных работ этого рода, указанных в библиографии к книге Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Мир, 1966, — следует выделить разбор структуры сонета Бодлера в соответствующем историко-литературном контексте: Jakobson R., Lévy-Strauss C. «Le chats» de Charles Baudelaire // L'homme. 1962. № 1. Интересное дополнение к этому разбору представляет математический анализ звуковой организации сонетов Бодлера: Knauer K. Die Analyse von Feinstrukturen im sprachlichen Zeitkunstwerk // Mathematik und Dichtung. München, 1965. S. 193—210.

²⁹ Les anagrammes de Ferdinand de Saussure // Mercure de France. 1964. № 2.

³⁰ Пастернак Б. Заметки переводчика // Литературная Россия. 1965. № 13.

³¹ На это обращает внимание в своих литературоведческих высказываниях последних лет крупнейший представитель структурной антропологии (т. е. структурного изучения этнографии и культуры) Леви-Стросс, замечаящий в связи с этим, что многие из структуралистских сочинений, распространившихся в последнее время в литературной критике, в действительности не являются таковыми.

³² Колмогоров А. Н. Три подхода к определению понятия «количество информации» // Проблемы передачи информации. Т. 1. 1965. С. 4 (переиздано в кн. Колмогоров А. Н. Теория информации и теория алгоритмов. М.: Наука, 1987. С. 214).

³³ Красноперова М. А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения. СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2000.

³⁴ Колмогоров А. Н. Стенограмма доклада «Понятие «информация» и основы теории вероятностей» // Колмогоров и кибернетика / Под ред. Д. А. Поспелова, Я. И. Фета. Новосибирск: Ин-т вычислительной математики и математической геофизики. Сибир. отд-ние РАН, 2001. С. 125—126.

³⁵ См. Сокол А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки: Критика современной филологии постмодерна. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ СТИХОТВОРНОГО ПЕРЕВОДА ¹

1. Исследование различных областей перевода, в том числе и таких, где автоматизация, во всяком случае, не является делом ближайшего будущего, необходимо для того, чтобы определить, где проходит (или будет проходить) граница между работой компьютера и творчеством человека-переводчика. Роль машинного перевода для оценки творчества переводчика можно пояснить сравнением с другими областями, в которых новые технические изобретения привели к более отчетливому осознанию творческого вклада человека. Достаточно напомнить о том, как появление фотографии и кинокамеры способствовало уяснению особенностей изобразительного искусства. В наше время мы являемся свидетелями установления обратной связи между развитием компьютеров и прогрессом соответствующих областей математики. Можно думать, что автоматизация перевода окажет воздействие на теорию и практику литературного перевода.

2. Основной проблемой теории перевода (в том числе машинного перевода) является вопрос об инварианте, сохраняемом при преобразовании текста, которое называется переводом. При решении проблемы поэтического перевода представляется целесообразным исходить из разграничения стихотворного текста и поэтической модели этого текста. Под поэтической моделью текста понимается его поэтическое значение, не сводимое к значению подстрочника, потому что в поэтическую модель входит не только непосредственное содержание стихотворения, в какой-то мере поддающееся прозаическому пересказу, но и модель структуры стихотворения. Понимаемая таким образом поэтическая модель стихотворного текста является фактом литературы, а не психологии поэта или отдельных читателей. Стихотворение, не имеющее поэтической модели, лишено поэтического смысла и поэтому не имеет отношения к поэзии. Число таких стихотворений без поэтического смысла настолько велико, что здесь нет необходимости приводить примеры: легче и экономнее было бы перечислить стихотворения, за которыми стоит поэтическая модель, так как таких стихотворений значительно меньше. Вполне возможно, что не только перевод, но и сочинение стихотворений, лишенных поэтического смысла, может быть автоматизировано. Для этого достаточно пропустить через компьютер некоторое количество подобных стихотворений, произвести с его помощью их статистическую обработку, выделить на основании этой обработки стихотворные шаблоны данного времени и составить

алгоритм, по которому могут сочетаться с определенными вероятностями шаблонные образы, размеры и рифмы (или отсутствие размеров и отсутствие рифм, если статистически преобладающим явится свободный стих). Таким способом могут составляться и шаблонные стихи сюрреалистического типа, если накладывается дополнительное условие, согласно которому производится подбор наименее вероятных сочетаний слов. Поскольку автоматизация составления и перевода стихотворений, лишенных поэтического смысла, является в принципе тривиальной задачей, далее о ней речь идти не будет.

Перевод стихотворения, за которым стоит поэтическая модель этого стихотворения, предполагает воссоздание средствами другого языка той же поэтической модели². Иначе говоря, если при переводе обычного научно-технического текста должно остаться неизменным значение этого текста, то при поэтическом переводе неизменной должна остаться поэтическая модель (или поэтический смысл) стихотворения³. Аналогия между значением единицы языка и поэтической моделью стихотворения оказывается правильной и в другом отношении: подобно тому как значение языковой единицы не зависит от индивидуальных особенностей отдельных говорящих, поэтический смысл стихотворения не зависит от личного восприятия того или иного читателя (в том числе и от восприятия самого автора). Это сопоставление единицы языка (स्फोटा, *sphoṭa*) и поэтического смысла (ध्वनि, *dhvani*) было открыто еще в древнеиндийской науке⁴; к нему очень близко и понимание «редкого» («разреженного» — *su*) звука *dao* в китайской поэтике, например в китайской поэме о поэте Сыкун Ту⁵.

Понимание этой истины в западной литературе о литературе было менее отчетливым, чем в восточной теории литературы. Однако в современном сравнительном литературоведении широкое распространение получила интерпретация литературного произведения как инварианта, представлениями которого являются его варианты в конкретных языковых воплощениях (при этом передача произведения по каналам литературных связей описывается в терминах, допускающих перевод на язык теории передачи сообщений). По существу, здесь мы имеем дело с теорией *dhvani*, перенесенной из области рассмотрения одной литературы в область рассмотрения отображения одной литературы на другую. Подобно тому как в современной лингвистике оказывается возможным объединить теорию перевода и сравнительное языкознание в одно общее учение об отношениях между языковыми системами, перед будущей теорией литературы возникает перспектива построения общего учения об отношениях между разными (разноязычными) вариантами одной поэтической модели⁶. Поэтому проблема перевода оказывается центральной и для теории литературы (как и для лингвистики).

3. Возможны два пути автоматизации перевода, сохраняющего поэтическую модель текста. Наиболее перспективным был бы такой путь, при котором по данному тексту компьютер воссоздавал бы его поэтическую модель и затем от этой модели переходил бы к ее воплощению средствами другого языка. Из предложенных до настоящего времени способов машинного перевода такой путь ближе всего к переводу через промежуточную систему семантических множителей (семантический язык-посредник). Если перевод посредством семантических множителей предполагает автоматическое выявление языковых значений, то ука-

занный путь автоматического поэтического перевода предполагает выявление поэтического смысла как такового. Принципиальная неясность конкретных способов такого перевода (т. е. методов построения поэтического языка-посредника) вынуждает рассмотреть другую возможность — перевод, при котором поэтическая модель стихотворения остается неизвестной компьютеру в такой же мере, в какой компьютеру остается неизвестным значение слова при более обычном способе машинного перевода (когда значение определяется только благодаря соотношению данного слова со словом другого языка, а не с семантическими множителями). При машинном переводе такого типа передача неизменного значения осуществляется благодаря тому, что текст на одном языке по определенным правилам соотносится с текстом на другой языке, который имеет такое же значение, что и текст на первом языке. Следовательно, необходимо разработать формальные правила, по которым стихотворный текст на одном языке может быть соотнесен со стихотворным текстом на другом языке, имеющим такой же поэтический смысл, что и текст на первом языке. При этом точность стихотворного перевода требует, чтобы отношение между поэтической моделью стихотворного текста и самим этим текстом на одном языке было таким же, как и отношение между той же моделью и этим текстом на другом языке.

Стихотворный текст можно рассматривать как обычный языковой текст, преобразованный в соответствии с поэтической моделью. По словам О. Э. Мандельштама, «поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи, возникающих по ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь... Поэтическая речь или мысль лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещивание двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, — вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость с пересказом, там — простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» («Разговор о Данте»). Иначе говоря, язык поэтического текста — это креолизованный язык, образовавшийся благодаря взаимодействию знаковой системы поэзии и знаковой системы обычного языка, подобно тому как креолизованный язык научных текстов образовался благодаря пересечению знаковой системы (конкретной) науки и знаковой системы обычного языка. Креолизованный характер языка поэтических текстов сам по себе еще ничего не говорит о невозможности перевода поэтических текстов с помощью компьютеров, так как научные и технические тексты поддаются автоматическому переводу, несмотря на креолизованный характер языка этих текстов.

Приведенные соображения позволяют предположить, что для перевода поэтических текстов в качестве языка-посредника можно было бы использовать машинный язык, построенный на основе знакового языка поэзии (ср. опыты построения информационных языков для отдельных ограниченных областей науки). Однако принципы выявления знаковой системы поэзии как особого языка (в особенности универсальной знаковой системы поэзии) разработаны еще в очень малой степени (исследовались главным образом ограниченные знаковые системы

отдельных поэтических школ, например школы Донна и близких к ней направлений типа гонгоризма).

Преобразование обычного языкового текста в соответствии с поэтической моделью можно рассматривать и как изменение этой модели при воплощении ее в языковой ткани; именно поэтому Гёльдерлин мог назвать язык «опаснейшим из благ» («der Güter Gefährlichstes») ⁷. Из двух эквивалентных пониманий стихотворения — как преобразованного языкового текста или как видоизмененной модели этого текста — для формального описания целесообразно выбрать первое, потому что только языковой текст является непосредственно данным.

4. Особый — преобразованный — характер стихотворного текста можно определить статистически. Поэтический текст обнаруживает высший уровень организации, находящийся к обычному языковому тексту примерно в том же отношении, как этот последний — к беспорядочному набору слов, не организованному в языковой текст. Поэтому обычные вероятностные закономерности языка нарушаются в поэтических текстах. Любое стихотворение основано на бессознательном или сознательном накоплении отрезков разговорного языка, уложенных в определенную стихотворную форму (об этом свидетельствуют, между прочим, и высказывания самих поэтов). Но если фраза разговорного языка случайно и совпадает с поэтической строкой, то такое совпадение по большей части не является статистической нормой. Поэтому, например, совпадение нескольких мест недавно расшифрованных деловых крито-микенских греческих табличек линейного письма В с гомеровскими гекзаметрами ⁸ не дает еще оснований для того, чтобы считать эти таблички непосредственно связанными с гомеровскими текстами, хотя это совпадение и представляет интерес для выяснения степени близости гомеровского текста к разговорному языку микенской эпохи.

Количество информации, содержащейся в поэтическом тексте, может быть определено мерой отклонения этого текста от статистических норм обычного языка и от статистических норм поэтического языка данного времени. Нарушение статистических норм обычного языка может стать нормой поэтического языка, что приводит к уменьшению количества информации, содержащегося в поэтических текстах. Европейская поэзия XX в., стремясь к эффекту неожиданного, старалась уйти от избитой формы, рифм, ритма и традиционного языка; это привело к утрате поэтической организации стихотворного текста, что, естественно, вызвало возврат к старым формам, вновь оказавшимся неожиданными (достаточно сравнить «Столбцы» Заболоцкого или ранние стихи Т. С. Элиота с последними произведениями этих поэтов). Точный стихотворный перевод предполагает передачу статистической характеристики языкового текста применительно к языку, на котором делается перевод. Соответствующие статистические работы могут быть в большой степени автоматизированы.

В той мере, в какой оценка поэтического текста может быть дана статистическим способом, эта оценка могла бы производиться автоматически. С этой точки зрения можно было бы предложить использование компьютера для просмотра поэтических текстов, аналогичное использование информационных машин для автоматического реферирования (с той разницей, что в данном случае речь идет

только о теоретической возможности, а не о практической необходимости использования машины).

5. Наиболее широкие перспективы для автоматизации открываются в той области работы с поэтическим переводом, которая состоит в переборе возможностей, определяемых звуковой системой языка.

Звуковое строение стиха зависит от фонологической структуры языка, на что впервые обратил внимание Р. Якобсон⁹. В последнее время против этого тезиса высказывался де Хроот, указывавший на использование слога в стихосложении в тех языках, где слог не является, по его мнению, фонологической единицей¹⁰. Однако можно думать, что во всех языках, где слог используется в стихосложении, слог является фонологически существенной единицей (использующейся для противопоставления отрезков речи, больших, чем одна фонема)¹¹. Анализ средств, используемых в стихосложении, может много объяснить и в фонологическом строении языка. Так, поэтическая манера чтения стихов и некоторые новые метрические типы русской поэзии позволяют предполагать использование в современном русском стихосложении различий по долготе и краткости (а не по ударности и безударности); эта гипотеза (хотя и весьма еще проблематичная) могла бы согласоваться с новейшими выводами о количественном характере русского ударения¹². Установление обязательных типологических соответствий между системой стиха и типом фонологической системы может быть использовано и при диахронических исследованиях, ср., например, возможность определения характера ударения в дописьменном древнеармянском на основании следов аллитерационного стиха в поэтическом тексте, переданном Моисеем Хоренским:

Երկնէր երկրն և երկրր, երկնէր և ծերսնէ ծոյ
Erkner erkin ew erkir, erkner ew cirani cov.

Передача звуковых особенностей организации стихотворения оказывается возможной только в случае, когда фонологические системы языка оригинала и языка перевода типологически одинаковы (или когда совпадают соответствующие элементы этих систем). В противном случае сходство окажется мнимым. Так, ритм перевода стихотворения Поля Валери «Les pas» («Шаги»), выполненного Рильке, по-видимому, был обусловлен тем, как Рильке прочитал последнюю строку стихотворения: «Et mon cœur n'était que vos pas». Расставив словесные ударения (которые в действительности во французском оригинале отсутствуют), можно получить ритмический эквивалент перевода Рильке: «und mein Herz war nichts als dein Schritt». Это ошибочное чтение одной строки привело к переосмыслению ритма всего стихотворения, а в связи с этим — и изменению его общего стиля. Галльское острословие и почти салонно-альбомная сжатость стихотворения Валери у Рильке погрузились в северную туманную сложность духовных переживаний:

У Валери

Si, de tes lèvres avancées,
 Tu prépares pour l'apaiser
 A l'habitant de mes pensées
 La nourriture d'un baiser,

У Рильке

Wenn deine Lippen vielleicht schon vom Weiten,
jenem, der in mir sich bergen muß,
 seine unendliche Stilleng bereiten
endlich in dem nährenden Kuß,

Ne hate pas cet acte tendre,	eile mir nicht zum Vollzuge, dem zarten,
Douceur d'être et de n'être pas,	Süße, drin Sein und Nichtsein <u>tritt</u> ,
Car j'ai vécu de vous attendre	denn ich lebte vom <u>Dich-Erwarten</u> ,
Et mon coeur n'était que vos pas.	und mein Herz war nichts als dein Schritt.

Функциональное несоответствие размеров здесь повлекло за собой различие и в рифмовке (основанной на омонимах или почти полностью совпадающих словах у Валери, но не у Рильке), и в словаре (философское «Dich-Erwarten», никак не соответствующее «vous attendre»).

Частичная неудача, постигшая в этом случае одного из самых больших поэтов XX в., показывает, что выбор размера перевода не может осуществляться путем произвольного отождествления двух строк на двух языках. Передача структурной модели всего стихотворения требует не отождествления строк, а отождествления целых поэтических единств. Одним из наиболее доказательных примеров именно такого перевода является другой перевод Рильке — на этот раз из Лермонтова («Выхожу один я на дорогу...»).

Поскольку стихотворный перевод не сводится к передаче отдельных звуковых элементов текста, полное звуковое совпадение слов, встречающихся в подлиннике и в переводе, оказывается излишним, хотя и возможным. Так, в связи с вероятностью связи оды 1747 г. Ломоносова с одой Ронсара «Ode sur la Paix»¹³ можно отметить, что в совпадающих частях этих од имеется созвучие «градов ограда» — «garde»:

У Ломоносова	У Ронсара
Возлюбленная тишина,	Diversement, ô paix heureuse,
Блаженство сел, град ^{ов} ограда...	Tu es la garde vigoureuse
(«Ода 1747 г.», строка 2—3)	Des peuples et des leurs citez...
	(«Ode sur la Paix», 201—203)

Но если у Ронсара *garde* фонетически изолировано (созвучие с *vigoureuse* не выступает явно), то у Ломоносова ограда является частью звукового комплекса град^{ов} ограда; поэтому со структурной точки зрения различий здесь больше, чем сходств.

6. Несходства фонологических систем языков оригинала и перевода заставляют видеть основную задачу поэтического перевода не в передаче конкретных фонетических особенностей звучания, а в передаче отношений между частями текста (в том числе и отношений звуковых). Только передача отношений (а не самих звучаний) необходима для воссоздания поэтической модели текста.

Основной трудностью стихотворного перевода, часто непреодолимой, является особый характер связи звучания и значения в поэтическом языке. В обычном языке каждое последующее слово связано с предыдущим только по смыслу, тогда как в поэтическом языке не меньшее (а иногда и большее) значение приобретают звуковые связи; по звучанию одного слова в поэтическом тексте можно предсказывать звучание соседнего слова¹⁴.

При построении поэтического текста, в котором комбинирование элементов основывается на их эквивалентности¹⁵, используются те связи между словами,

которые для обычного (коммуникативного) функционирования языка являются избыточными. На этих «отходах» обычного языка строятся последовательности слов поэтического языка. Слова *мученье* и *рифмачей* случайно имеют сходные звуковые последовательности *м-ч*, но в строчке «*Мученье модных рифмачей*» («Евгений Онегин») в этом совпадении, избыточном для обычного языка, содержится информация о связи между словами в тексте¹⁶.

В обычном языке созвучие слов, связанных по смыслу, может встретиться лишь случайно. В поэтическом языке это созвучие становится принципом организации текста. Так, если в современном английском языке сочетание «*Sindbad the sailor*» ‘Синбад-мореход’ обычно не воспринимается как аллитерация, то в «Улиссе» Джойса оно становится образцом для построения целой серии аналогичных сочетаний: «*Tinbad the tailor*» ‘Тинбад-портной’ и т. п. Такие сочетания, как правило, непередаваемы, потому что ввиду отсутствия обязательной связи звучания и значения словесного знака вероятность повторения в каком-нибудь другом языке (неблизкородственном первом) связей, аналогичных тем, которые служат для организации текста подлинника, практически крайне мала. Так, «Поэма Горы» Марины Цветаевой едва ли может быть сколько-нибудь точно переведена на какой-либо другой язык, потому что построение этой поэмы определяется в значительной степени не только смысловыми, но и звуковыми связями слова *гора*, превращенного в символ разорванной любви:

Горе началось с *горы*,
 Та *гора* была над *городом*.
 ...*Гора* *горевала*, что только *грустью*
 Станет, что ныне и *кровь* и *зной*.
Гора *говорила*, что не отпустит
 Нас, не допустит тебя — с *другой*.

Столь же неразрешимую задачу представляет перевод первой строки песни Ариэля из «Бури» Шекспира: «*Full fathom five my father lies*». Очевидно, что слова с тем же значением в любом другом языке имеют вероятность, близкую к нулю, начинаться с одной и той же фонемы. Но нужно заметить, что в подобных случаях автоматический просмотр всех возможных эквивалентов может оказаться полезным. Поскольку речь идет о чисто формальной задаче нахождения таких слов с данными значениями, которые имеют общие фонетические элементы, эта формальная задача может быть автоматизирована.

7. Выявление звуковой организации целого стихотворения (тем более целой поэмы) оказывается задачей исключительно сложной, если ее выполнять вручную. Но эта громоздкая работа вполне может быть доверена компьютеру. Для этого необходимо разработать программу, по которой компьютер, запоминая последовательно символы¹⁷ данного текста, последовательно находит все символы, одинаковые с первым, вторым и т. п. символом, и составляет полный перечень сходных сочетаний символов (иначе говоря, автоматически составляется описание распределения символов, как это должно быть сделано, например, для решения задачи дешифровки древнего текста). При машинном переводе текстов обычного характера проверка на совпадение букв в определенной последовательности может

требоваться в тех языках (например, индонезийском и тагальском), которые широко используют редупликацию как грамматический способ. При поэтическом переводе эта проверка необходима для установления поэтической модели текста.

Отображение звуковой организации переводимого текста при поэтическом переводе возможно только при том условии, что на выходе имеется возможность выбора по звуковым критериям одного из нескольких синонимичных эквивалентов. При таком переводе семантический синтез должен давать возможно большее число вариантов (как это оказывается достижимым при переводе через посредство семантических множителей). Выбор одного из них осуществляется по правилам, предусматривающим отображение звуковой организации (т. е. отношений между звуковыми единицами) переводимого текста. Рифмовка, ритмизация и подбор аллитераций являются частными этапами этого общего процесса.

8. Значительно более трудный случай представляют стихотворения, построенные которых почти полностью определяется звуковыми связями¹⁸. Сепир говорил об эвристическом значении рифмы¹⁹, однако не только рифма, но и другие звуковые связи могут оказаться средствами построения модели стихотворения, что может его сделать непереводаемым. План выражения языка принципиально непереводаем (если речь не идет о близкородственных языках)²⁰, поэтому функциональная связь плана выражения с планом содержания в поэтическом языке делает частично непереводаемым и план содержания²¹. Это ограничение может распространиться и на поэтическую модель текста, если (как у Хлебникова) в эту модель включены единицы плана выражения. Так, если рассмотреть стихотворение Одена «“O where are you going?” said reader to rider», то можно установить, что структура стихотворения определяется соответствиями в звуковом строении английских слов, попарно начинающих вторую половину первой строки трех строф текста (например, *reader to rider*) и затем повторяемых в заключительной строфе:

«Out of this house» — said *rider* to reader,
 «Yours never will» — said *farer* to *fearer*,
 «They're looking for you» — said *hearer* to *horror*,
 As he left them there, as he left them there.

Этот прием повторения слов, отличающихся только одной корневой гласной, подчеркивается аналогичными сочетаниями в третьей строке каждой из первых трех строф (*Yonder's the midden whose odours will madden*, *Your diligent looking discover the lacking*). Поскольку подбор слов определяется здесь целиком звуковыми соответствиями, на другой язык это стихотворение перевести нельзя: можно лишь воссоздать его структуру, заменив значения слов, которые в данном случае отступают на второй план по сравнению с их звуковой структурой.

Сказанное выше относилось к связи поэтической формы со звуковой субстанцией устного языка²², но в некоторых поэтических текстах аналогичные трудности возникают благодаря включению в поэтическую модель особенностей графической субстанции письменного языка (например, в китайских палиндромах). Если в стихотворении имеется более или менее произвольно вставленный графический знак (например, китайская идеограмма в английском стихотворении Эзры Паунда), это не составляет трудностей при переводе, но — так же как и по отно-

шению к стихотворному устному языку — непреодолимым препятствием могут оказаться особенности структуры, обусловленные строением письменной языковой системы (например, наличием нескольких чтений и значений у одного и того же иероглифа, позволяющим интерпретировать его по-разному при чтении палиндрома в двух разных направлениях). Примерным соответствием могли бы быть фонетические перевертни (вроде хлебниковского *чин зван мечем навзничь*), но заранее очевидно, что палиндрому в одном языке, как правило, не может найтись такого соответствия в другом языке, при котором сохранялась бы не только структура текста, но и значения слов.

9. Звуковые совпадения частей слов используются для организации языкового поэтического текста преимущественно в тех случаях, когда они не несут никакой смысловой функции и являются избыточными с лексической или морфологической точки зрения (предельным случаем являются полукаламбурные рифмы в «Дон Жуане» Байрона, у Маяковского или у Гейне — типа «Teetisch — ästhetisch»). Если аллитерация или рифмовка морфологически определяются грамматикой языка, они часто не используются в поэзии, т. к. морфологически существенные звуковые сходства содержат наименьшее количество информации с точки зрения поэтической организации речи (этим объясняется борьба с глагольной рифмой в русской поэзии). Следовательно, возможность передачи звуковых повторов зависит не только от фонологического, но и от морфологического сходства двух языков.

10. Особенностью поэтического языкового текста в плане содержания является преобладание синтагматических связей между словами в тексте над парадигматическими связями, характерными для системы языка²³. Преобладающую роль смысловых связей слов, объединенных в тексте, можно рассматривать как результат преобразования языкового текста в соответствии с поэтической моделью (соотношения «порыва и текста», в терминах О. Мандельштама). Такая трансформация осуществима не только в подлиннике, но и в переводе. Выше говорилось о трудности передачи на любом другом языке звуковой организации «Поэмы Горы» Цветаевой. Но особенности смысла слова *гора* в «Поэме Горы» и в «Поэме Конца» могут быть переданы, поскольку они выясняются из контекста, который может быть воссоздан и средствами другого языка (гора как символ горя и счастья влюбленных):

В тот час наверху горы
И страсти, Memento — парам:
Любовь, это — все дары
В костер, и всегда задаром!

В тех случаях, когда значение слова можно определить по данному тексту, перевод остается в принципе возможным. Контекстное определение значения слова в поэтическом языке требует исследования существенно большего контекста, чем тот, который достаточен для определения значения слова в научно-технических текстах. Однако это не может сделать невозможным автоматизацию анализа значений слов поэтических текстов. Уже в настоящее время на основа-

нии технических соображений выдвигается мысль о необходимости пропуска крупных кусков текста через последовательные этапы обработки²⁴. Увеличение объема текста, анализируемого на каждом этапе работы алгоритма, может значительно облегчить осуществление операций по определению значения слова, в том числе и в поэтических текстах.

Значительно более сложными являются те случаи, когда в поэтическом тексте используется наличие у одного слова нескольких значений (в прозаических текстах аналогичный прием часто квалифицируется как «непереводимая игра слов»). Русский глагол *играть* имеет разные значения в зависимости от того, идет ли речь об игре артистки, игре алмазов, игре вина, о том, что «играют овраги» (или «играет река»); эти разные значения легко выявляются при трансформационном анализе в пределах русского языка («алмаз играет» → «алмаз переливается») и при переводе на другой язык. В поэтическом тексте все указанные значения глагола *играть* могут объединиться: при этом две строфы стихотворения Пастернака, начинающиеся строкой «Сколько надо отваги...», как бы представляют собой вариацию на тему, заданную соответствующей словарной статьей в словаре русского языка. То, что в словаре (и в системе языка, т. е. парадигматически) разделено, объединяется синтагматически в этих двух строфах. Перевести каждую строку в отдельности можно, но при этом пропадет поэтическая модель целого: единое описание игры артистки распадется на отдельные независимые части.

Трудности перевода в таких случаях объясняются уникальностью семантической структуры каждого данного языка. Для того чтобы точно передать структуру русского текста, основанного на многозначности слова *играть*, нужно было бы обнаружить семантический эквивалент этого слова в другом языке, который мог бы использоваться в тех же контекстах, что и переводимый русский глагол. Трудности здесь сопоставимы с теми, которые обнаруживаются при попытках перевода стихотворений, целиком обусловленных фонологической структурой слов какого-либо языка (ср. выше о стихотворении Одена). Чем более связана структура текста (и, следовательно, его поэтическая модель) со структурой данного языка, тем труднее оказывается перевод.

11. То, что значение слова (как и функция его звуковых элементов) в поэтическом тексте неопределимо само по себе и может быть выведено только из контекста, соответствует пониманию стихотворения как целого, построенного согласно поэтической модели.

Единая структура целого, характерная для поэтических текстов, объясняет закономерный для этих текстов параллелизм, т. е. наличие соответствий, по которым одна часть целого (строфа, строка, полустихие и т. п.) отображается на другую. Так, в заключительной строке «Sonets par vēsturi» («Сонета об истории») великого латышского поэта Эрика Адамсона каждый ритмический элемент (слово) первого полустихия («melns, sarkans, sudrabs») отображается на соответствующий элемент второго полустихия («nāve, asiņš, ešafots»): «Melns, sarkans, sudrabs — nāve, asiņš, ešafots» («черный, красный, серебряный — смерть, кровь, эшафот»). Наличие регулярных соответствий (часто подчиняющихся только вероятностным закономерностям) между различными частями целого (и между элементами этих частей) составляет отличительную особенность метрических текстов.

Поэтический текст замкнут относительно небольшими пределами²⁵ и внутри этих пределов непрерывен в том смысле, что звуковые и семантические связи могут быть обнаружены между словами, отрезками фраз и фразами на всем протяжении данного текста (ср., например, анализ структуры «Мертвых душ», данный Андреем Белым)²⁶. Каждый метрический текст является упорядоченным множеством упорядоченных множеств (п-ок или строк, подмножеств данного множества); его структура может быть описана через описание соотношения упорядоченных элементов п-ок (слов, слов, синтагм) и упорядоченных множеств, подмножества которых образуют эти п-ки²⁷. Отношения упорядочения определяют связи элементов внутри п-ки (строки) и между п-ками (строками). Соотношения между этими двумя рядами элементов целого определяют ритм стихотворения (который нельзя вывести только из ритмических особенностей отдельных строк).

Построчный разбор размеров не может дать исчерпывающих результатов потому, что при этом не анализируется ритмическое построение больших высказываний, являющихся реальными единицами поэтической речи (ср. определение периода как «длины волны» стиха Мильтона, предложенное Т. С. Элиотом). Если построчный перевод оказывается невозможным, то при переводе, ориентированном на поэтическую модель всего текста, значительно более важной задачей является перевод крупных ритмико-синтаксических единиц, на которые дробится произведение; в качестве примера можно привести выполненный Рильке перевод «Выхожу один я на дорогу...», который уже упоминался выше.

Ритмическое и синтаксическое единство поэтического текста находит внешнее графическое выражение в возможности отсутствия знаков препинания (например, во французской поэзии после Аполлинера), что значительно усложняет синтаксический анализ (ср. графическую непрерывность последовательностей иероглифов в классической китайской поэзии). Следует отметить, что в прозаических текстах сходные явления наблюдаются лишь в тех случаях, когда передается внутренняя речь, непрерывность которой является ее основной отличительной чертой.

12. Наибольшие сложности, встречаемые при переводе поэтических текстов, сопряжены с тем, что такие тексты в гораздо большей степени, чем тексты других жанров, могут требовать для своего понимания привлечения контекста, выходящего за пределы данного текста (или даже целой совокупности текстов). Этот контекст может оказаться сколь угодно протяженным и во времени, и в пространстве. Однако вместе с тем проблема поэтического перевода представляется особенно интересной именно тем, что здесь оказывается необходимым оперировать с целым текстом как с единой величиной, т. е. совершать более сложный комплекс операций, чем все остальные операции, необходимые для лингвистического анализа.

Изучение возможностей частичной автоматизации некоторых из этих операций имеет в настоящее время не столько практическое, сколько теоретическое значение. Если первая половина XX в. в европейской культуре выделяется многочисленностью попыток формализации искусства (и некоторых наук: логический синтаксис и т. п.) средствами человека, то в настоящее время для формального анализа оказывается возможным привлечение автоматических устройств. Это делает еще более отчетливым соотношение автоматизируемых элементов искусства и науки и тех элементов, которые не поддаются формализации. игно-

рирование значения, характерное для некоторых формальных направлений первой половины века, должно уступить место опытам формализации значения. В этом отношении особенно значительна роль теории перевода, позволяющей определить значение знака посредством известной последовательности операций, соотносящих данный знак с другими знаками. В частности, исследование последовательных операций, необходимых для перевода поэтического текста, может помочь конструктивному определению поэтического значения (модели) текста²⁸.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые напечатано: Машинный перевод. Труды Института точной механики и вычислительной техники. Вып. 2. М., 1961. С. 369—395. В соответствии с духом времени и характером тех исследований, в русле которых замышлялась работа, в статье подчеркнуты возможности использования компьютеров для анализа стихотворных текстов. Принципиальные ограничения исследуются в других статьях тома. С идеей модели стихотворения в своей первой книге спорит Н. Я. Мандельштам, которой я показывал текст во время его написания.

Изложение результатов, полученных при компьютерной обработке стихотворных текстов, и библиографию вопроса можно найти в книге: *Баевский В. С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки русской культуры, 2001.

Примечания

¹ Статья представляет собой существенно переработанный текст доклада, прочитанного на I Всесоюзной конференции по машинному переводу в мае 1958 г.

² При этом модель считается постоянной и определенной, в чем состоит отличие предлагаемой точки зрения от идей А. В. Федорова (*Федоров А. В.* Проблема стихотворного перевода // *Поэтика*. 2. Л., 1927. С. 113).

³ Очевидно, на сходной точке зрения стоит П. Гарвин, насколько об этом можно судить по его полемике с М. Джюзом на Джорджтаунской конференции по машинному переводу: *Report of the Eighth Annual Round Table Meeting on Linguistics and Language Study: Research in Machine Translation / Ed. by L. Dostert. Washington, 1957. P. 46.*

⁴ Ср. *Ларин Б. А.* Учение о символе в индийской поэтике // *Поэтика*. 2. Л., 1927. С. 34—35; *Brough J.* Theories of General Linguistics in the Sanskrit Grammarians. London, 1951 (Transactions of the Philological Society); *Топоров В. Н.* О некоторых аналогиях к проблемам и методам современного теоретического языкознания в трудах древнеиндийских грамматиков // Тез. конф. по машинному переводу. М., 1958. С. 59. См. также выше в статье о древнеиндийской эстетике.

⁵ См. *Алексеев В. М.* Китайская поэма о поэте. Пг., 1916. С. 308—319, 379.

⁶ В этой связи можно указать на то, что аналогией трансформационному анализу может явиться синхроническое исследование различных вариантов одной и той же модели в данной литературе.

⁷ *Heidegger M.* Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. 2. Aufl. Frankfurt am Main, 1951. S. 33—35.

⁸ *Webster T. B. L.* Homer and the Mycenaean Tablets // *Antiquity*. 1955. № 113. P. 10—14; ср. *Webster T. B. L.* From Mycenae to Homer. London, 1958.

⁹ *Якобсон Р.* О чешском стихе. Берлин, 1923.

¹⁰ *Groot A. W. de.* Phonetics in its Relation to Aesthetics // Manual of Phonetics / Ed. by L. Kaiser, Amsterdam, 1957. P. 389.

¹¹ О фонологическом значении слога ср. в этой связи замечания в статье *Lotz J.* A Notation for the Germanic Verse Line // *Lingua*. 1956. October. Vol. 6. № 1.

¹² См. *Зиндер Л. Р.* Об одном опыте содружества фонетиков с инженерами связи // *Вопр. языкознания*. 1957. № 5. С. 115; поэтому излишне категоричны утверждения Л. И. Тимофеева (*Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 95.).

¹³ Ср. *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и Малерб // XVIII век. Сб. 1. 1935. С. 128, примеч.

¹⁴ Это подтверждается и анализом авторских вариантов стихотворения: так, рукописи «Эпигонов» Эминеску показывают постепенную смену определений Стефана Великого: «domnitorul triumfal» → «leul sombru și regal» → «zimbrul sombru și regal», ср. *Eminescu M.* Opere. 1. București, 1939. S. 296. Выбор слова *zimbrul* (вместо *leul*) явно определяется звуковой связью со словом *sombru* (хотя здесь могло повлиять на выбор слова и то, что оно сопряжено с молдавским колоритом творчества Александри, о котором идет речь в этом месте стихотворения).

¹⁵ *Jakobson R.* Linguistics and Poetics // Center for Advanced Study in the Behavioral Science. 1959. P. 15.

¹⁶ Об использовании в поэтических текстах особенностей фонологической структуры слов, избыточных с точки зрения обычного языка, ср. *Hockett C. F.* A Course in Modern Linguistics. New York, 1958. P. 292—299.

¹⁷ Поскольку интерес представляют не связи букв, а связи звуков, вводить в машину следует текст, представляющий собой фонетическую (или фонологическую) транскрипцию стихотворения. Иначе говоря, машинные символы должны соответствовать единицам устного, а не письменного текста (т. е. фонемам или дифференциальным признакам).

¹⁸ Ср. о трудности перевода таких стихотворений *Сенур Э.* Язык. М.; Л., 1934. С. 175.

¹⁹ *Sapir E.* The Heuristic Value of Rhyme // Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality. Berkeley; Los Angeles, 1951. P. 496—499.

²⁰ Возможность представления отношений между родственными языками в виде особого типа перевода была впервые указана Бодуэном де Куртенэ.

²¹ Очевидно, это имеет в виду Ферт, когда он говорит о трудности перевода «фонологического уровня значения» в поэзии, см. *Mechanical Translation*. 1956. Vol. 3. № 1. July. P. 4; *Firth J. R.* Papers in Linguistics. London, 1957. P. 193, ср.: *Ibid.* P. 44—45, 191, 196—203.

²² Ср. также раздел «Vers en Taal» в книге *Groot A. W. de.* Algemene Versleer. Den Haag, 1946. (*Servire's Encyclopaedie, Afdeling: Taalkunde, B 9a 1*). S. 112—134.

²³ Ср. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924; ср. также цитированную выше работу *Jakobson R.* Linguistics and poetics...

²⁴ См. *Ломковская М. В.* I Всесоюзное совещание по математической лингвистике // *Успехи математических наук*. 1959. Т. 14. Вып. 6 (90). С. 220.

²⁵ Имеется в виду европейская поэзия последних столетий.

²⁶ *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

²⁷ Данное утверждение содержит мысль, высказанную в другой форме в цитированной выше книге де Хроота: *Groot A. W. de.* Algemene Versleer. Den Haag, 1946.

²⁸ Некоторые проблемы, связанные с возможностью машинного стихотворного перевода, обсуждаются в статье *Petrović S.* Može li stroj prevoditi poeziju // *Naše teme*. 3. Zagreb, 1959. № 6. S. 177—197, с которой автор познакомился уже после сдачи в печать настоящей работы. В настоящее время многие проблемы, относящиеся к величине и скорости обработки текста на компьютере, выглядят по-новому благодаря открытию возможностей квантовых компьютеров, который могут быть более адекватными моделями творческих способностей мозга.

К ПРОБЛЕМЕ ШИФТЕРОВ В АНАГРАММАТИЧЕСКИ ПОСТРОЕННОМ ТЕКСТЕ

Опубликование записей Соссюра об анаграммах породило целую литературу, в которой видное место принадлежит трудам Р. О. Якобсона, применившего открытый Соссюром принцип к широкому кругу литературных произведений. Особенно следует отметить блестящее его открытие в последней статье о Гёльдерлине, где вся структура восьмистишия, обращенного к Диотиме, объясняется анаграмматической шифровкой имени *Susette Gontard*. Не исключено, что в тех строках, где наблюдаются 3—4 аллитерации, у Гёльдерлина анаграмма ведет и к возобновлению в стихотворении, внешне напоминающем греческий стих, традиции германского аллитерационного стиха. Можно добавить некоторые дополнительные словесные анаграммы (*Diotima — im, Gontard — Tag*) к тем, внутренняя симметрия которых выявлена Р. О. Якобсоном. В духе его построений можно отметить и роль шифтеров в этом восьмистишии, целиком анаграмматическом. Местоимения-шифтеры *dich* и *dir* в последней строке «*Göttern mit Helden dich nennt, und dir Gleich*» стоят между первым и последним словами и, может быть, откликаются во втором слоге *Helden*. Предшествующая строка, особенно выделенная как предпоследняя и как единственная, содержащая самое имя Диотимы, включает именно ряд шифтеров-определителей (артиклей, местоимений) с тем же начальным *d*. Возможно, что предшествующая четная строка содержит начальное *s* в *siehet* (на уровне букв, а не фонем, и в *sterblich?*), а ей предшествующая первая строка второго четверостишия такие же начальные фонемы в *Seelen* и *sind* (конечном слове строки). Последняя же строка первого четверостишия «*Suchst du die Deinen in Sonnenlichte*» опять-таки (как и последняя строка второго) содержит шифтеры, начинающиеся с *d* между первым и последним словами с анаграмматическими начальными фонемами (при этом первое слово *Suchst* содержит две первые фонемы имени *Susette*; как первое слово последней строки следующего четверостишия *Göttern* содержит первые две и почти все другие буквы фамилии *Gontard*). Не исключено, что сочетание *su* в этой последней строке в какой-то степени подготовлено сочетанием *du* не только в шифтере, с которого начинается стихотворение, но и в *duldest* (с фонемной структурой, напоминающей *Helden*, симметрично расположенное в полярной — последней строке). Стоит ли привлекать для рассмотрения повторяющиеся начальные в *schweigst* в первых двух строках и в *verstehen* (начало второго слога) в первой строке, зависит от того, была ли у

Гёльдерлина установка на букву (в его «Patmos» «das gepflegt werde der feste Buchstab»), а не только на фонему.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые в сб.: Структура текста-81. Тезисы симпозиума. М.: Ин-т славяноведения и балканистики, 1981. С. 123—124. Замечательное открытие Романа Якобсона в его статье о Гёльдерлине, частично переведенной на русский язык (*Якобсон Р. Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987), состояло в обнаружении разной роли шифтеров (в частности, личных местоимений) в разные периоды творчества поэта. Это и побудило меня заняться ролью шифтеров в отдельных стихотворениях Гёльдерлина.

О ПОЭТИЧЕСКОМ СИНТАКСИСЕ

Для иллюстрации проблематики поэтического синтаксиса обратимся к литовской поэзии. Показательным образцом литовской лирики нашего века является стихотворение Б. Браджениса «Ноктюрн»:

Noktiurnas

Kalnai. Barakai. Fabrikas. Upelis.
Ir traukinys iš St. Āgydo šuoliais.
Anapus saulė leidžiasi. O čia pišelės
Į kalną kopia kaip pavargusios vienuolės.

Ne tau, ne tau įkopt į aukštą kalną,
Žalių Dubysos klonių kurmi,
Ne tau vakaris vėjas beša švelnų
Akacijų noktiurną¹.

Стихотворение строится на четких противопоставлениях начальных строк, вводящих современный городской пейзаж, и воспоминаний, о которых речь во второй строфе. Начальные строки выдержаны в духе именного стиля, который является одним из центральных средств в европейской поэзии XX в. (в литовской поэзии можно отметить некоторые стихи Саломеи Нерис). Именной стиль, например, в лирике Блока (начиная со 2-го тома² и особенно в 3-м томе) связан с урбанистической темой, что достаточно хорошо видно и в первой строке разбираемого стихотворения (*Kalnai. Barakai. Fabrikas. Upelis*). Адвербиальное *šuoliais* во 2-й строке создает переход к глагольным *leidžiasi* и *kopia* в 3-й и 4-й строках и особенно к причастному *pavargusios* в 4-й строке. Во всех этих формах предикативность свернутая, не подчеркнутая, и именной стиль первых строк задается синтаксическим повтором, связывающим параллелизмом нечетные строки: *Ne tau, ne tau įkopt — Ne tau... neša*. Кроме того, ряд лексических повторов связывает все стихотворение. Начинаящее стихотворение слово *kalnai* (pl.) повторено в последней строке первой строфы (*į kalną kopia*) и почти в той же конструкции (*įkopt į aukštą kalną*) в следующей же строке; в двух последних случаях повторяется и глагол, сочетающийся с этим существительным. Заглавие «Ноктюрн» воспроизводится в последнем слове стихотворения. Но все эти приемы, скрепляющие стихотворение воедино, лишь подчеркивают грамматическое и тематическое противопоставление первых строк последующим. Это же противопоставление раскрывается и в трижды повторенном отрицании (*ne tau*) во второй строфе,

хотя это местоимение 2 л. ед. ч. относится к лицу (автору-поэту), которое до того в первой строфе не называлось. Вторая строфа основана на приеме отрицания в его самом широком понимании.

Противопоставление в пейзажном (в обеих противопоставленных друг другу частях) стихотворении проведено и в топонимах (точнее, топониме и гидрониме), различающих обе половины стихотворения *Санкт Эгид — Дубиса*. Точная локализация гидронима делает вторую половину стихотворения столь же (но по-другому) протокольно точной, как и первую. Но если в первой части с помощью именного стиля фиксируется воспринимаемый в настоящее время городской пейзаж, то во второй имеется в виду пейзаж воображаемый и для поэта в момент написания недостижимый.

Резкость изменения настроения подчеркнута метрически: за 5-стопным и 6-стопным ямбом первой строфы, продолжающимся 5-стопным ямбом нечетных строк второй строфы (т. е. тех строк, которые содержат отрицание *ne tau*), идут 4-стопная и 3-стопная четные строки: стихотворение кончается как бы полустишием по отношению к метру симметричной строки первой строфы (ср. *pušēlēs* в строке перед ней). Вся первая строфа объединена фонетически сходными женскими рифмами (*upelis — šuoliais — pušēlēs — vienuolēs*), поддержанными и созвучием внутри 3-й строки (*saulē — pušēlēs*). Все четыре женских рифмы второй строфы основаны на сочетании плавного с носовым, но последняя строка, метрически необычная, содержит и резкий диссонанс в рифме — на фоне богатых рифм стихотворения выделяется нестрогая *kurmi — niktiurnā*. Аллитерация соединяет некоторые парные сочетания (*kalnā kopia kaip; kloniņ kurmi; vakaris vējas*) и некоторые далекие слова (*neša noktiurnā*).

Вернемся к проблеме именного стиля, возникающей при рассмотрении 1-й строки и первой строфы. Как уже приходилось отмечать, именной стиль в XX в. (но начиная и с показательных образцов в XIX в., например уже у Пушкина) получает достаточно широкое распространение, преимущественно в постимпрессионистской поэзии³ (Эзра Паунд, Т. С. Элиот в английской поэзии, Даг Хаммаршэльд в шведской и т. п.). Едва ли не наиболее характерные примеры этого стиля у Пауля Целана, в стихах которого глаголы (появляющиеся достаточно часто) почти всегда иерархически менее значимы, чем существительные, как в следующем стихотворении:

Schneebett

Augen, weltblind, im Sterbegeklüft: Ich komm,
Hartwuchs im Herzen.
Ich komm.

Mondspiegel Steilwand. Hinab.
(Atemgeflecktes Geleucht, Strichweise Blut.
Wölkende Seele, noch einmal gestaltnah.
Zehnfingerschatten — verklammert).

Augen weltblind,
Augen im Sterbegeklüft,
Augen Augen:

Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett.
Kristall um Kristall,

zeit tief gegittert, wir fallen,
wir fallen und liegen und fallen.

Und fallen:
Wir waren. Wir sind.
Wir sind ein fleisch mit der Nacht.
In den Gängen, den Gängen.

Число декларативных глагольных высказываний в этом стихотворении, начиная с 1-й строки (*ich komm*, повторяющееся через одну строку), достаточно велико, но они, как правило, отрывочны (*und fallen; wir waren; wir sind*), повторение фрагментированных глагольных конструкций, лишь иногда доводимых до окончательного заполнения валентностей при глаголе (*Wir sind ein Fleisch mit der Nacht*), как бы должно восполнить еще большее фрагментирование именных отрывков. Но с самого начала стихотворения повторяющиеся основные слова — существительные, притом такие, которые сами с глаголом не сочетаются: *Augen, weltblind, im Sterbegeklüft; Augen weltblind, Augen im Sterbegeklüft, Augen, Augen...* Поэтому внутри фрагментированности синтаксиса Целана именной стиль оказывается самодовлеющим. Это связано и с ролью в его синтаксисе именных словосложений (*Mondspiegel Steilwand*), типологически делающих текст Целана весьма близким к поздней классической санскритской литературе (как и в этой последней, у Целана встречаются *composita* из многих элементов; отчасти сходные построения в прозе молодого Хлебникова, скорее всего, объясняются воздействием санскритских образцов, с которыми он тогда знакомился в оригинале; у Джойса сходные *composita* могли явиться следствием стилистических принципов, близких к эксперименту Целана).

Представляется, что существенное увеличение значимости именного стиля в его функциональном противопоставлении глагольному, как в рассмотренном стихотворении Бранджениса и как в большинстве стихов Целана, составляет такую черту европейской лирики XX в., которая не зависит от конкретных особенностей данного языка. Она принадлежит поэтическому языку века и поэтому отдельным идиолектам поэтов.

Более широкое сравнение однотипного построения текстов, использующих этот стиль, может помочь и в выявлении инвариантных универсальных особенностей поэтического языка двадцатого века.

Л и т е р а т у р а

Nastopka 1985 — *Nastopka K. Lietuvių eilėraščių poetika. XX amžius. Vilnius: Vaga, 1985.*

П О С Т С К Р И П Т У М

Впервые напечатано: Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 238—241. Вопрос о поэтическом именном стиле рассматривается в статье о Блоке в этом томе и в работе о Пастернаке в первом томе настоящего издания.

Некоторые риторические приемы Брадженниса, оцениваемые как неоромантические, рассмотрены в книге Nastopka 1985, 116—117.

Опыт количественного подхода к сложным словам у Целана в соотношении со статистикой ключевых имен существительных был предпринят в статистическом исследовании: *Fleischer M. Nomenhäufigkeits-verteilungslisten zur Lyrik von Paul Celan // Fleischer M. Statistik der Substantive und Ihrer Komposite. Essen, 1985.*

Примечания

¹ Приводим подстрочный перевод:

Горы. Бараки. Фабрика. Речка.
И поезд из Санкт-Эгида рывками.
На той стороне солнце заходит. А здесь сосенки
Взбираются на гору, как уставшие монашенки.

Не тебе, не тебе взобраться на высокую гору,
Крот зеленых долин Дубисы,
Не тебе вечерний ветер несет нежный
Ноктюри акаций.

² См.: *Иванов В. В. К исследованию поэтики Блока // Russian Poetics. Los Angeles, 1980* (см. также эту статью о поэтике Блока в настоящем томе); *Он же. Категория определенности—неопределенности и шифтеры // Категория определенности—неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.*

³ Ср.: *Иванов В. В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978* (см. в переработанном виде в первом томе настоящего издания).

ЗАМЕТКИ ПО СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭТИКЕ

1. Структура древнейшего из стихотворений на индоевропейских языках (древнехеттская песня)

Б. Грозный со свойственной ему пронизательностью обнаружил в одном из древнехеттских текстов «самую древнюю индоевропейскую песню» и отметил при этом, что она «весьма интересна с точки зрения поэтической формы. Ее правильное построение, параллелизм, рефрен... очень примечательны»¹. К сожалению, эти беглые наблюдения Б. Грозного до сих пор оставались без развития. Между тем наметившийся прогресс в сравнительно-историческом изучении индоевропейской поэтики, связанный прежде всего с работами Р. О. Якобсона по славянскому стиху, заставляет с особым вниманием отнестись и к упомянутому древнехеттскому тексту.

В этом тексте, в начальных строках которого, возможно, говорится о смерти двух людей², песня вводится формулой *nu-zza išhamaiškizzi* 'и поется (так)', где использована итеративная форма (с суффиксом *-šk-*) от глагола *išhamai-* 'петь' (ср. существительное *išhamai-* 'песнь'), родственного древнеиндийскому *sātan* 'песнь'³. Архаичность (с общеиндоевропейской точки зрения) того термина, которым в данном тексте вводится песня, заставляет с особым вниманием отнестись к возможностям сравнительного исследования ее метрики. Текст песни в транслитерации: ^{URU}*Ne-š[a-aš^{KI}]* ^{HI.A}*TÚG.* ^{URU}*Ne-ša-aš^{KI}* ^{HI.A}*TÚG.* ^{HI.A}*ti-ja[-am-mu t]i-ja*
nu-um-mi an-na-aš-ma-aš kat-ta ar-nu-ut ti-ja-am-mu ti-ja nu-um-mi ú-ya-aš-ma-aš
*kat-ta ar-nu-ut [t]i-ja-am-mu [t]i-ja*⁴.

Принимая вслед за Гётце⁵ хеттское чтение *TÚG* 'одежда' как *yašpa-*, можно дать следующее гипотетическое чтение всей песни:

1. *Nešaš *yašpaš, Nešaš *yašpaš!*
2. *Tija-mu tija!*
3. *Nu-mu annaš-maš katta arnut!*
4. *Tija-mu tija!*
5. *Nu-mu yaš-maš katta arnut!*
6. *Tija-mu tija!*⁶

Предположительный перевод песни: «Одежды Несы! Одежды Несы! Приди ко мне, приди!⁷ И принеси мне (одежды) моей матери. Приди ко мне, приди! И принеси мне (одежды) моего (предка?)⁸ Приди ко мне, приди!»

Наиболее ясна по смыслу первая строка, где упоминается древняя хеттская столица Неса (или Несас), по имени которой хетты позднее называли свою речь 'несийской' (хеттское ^{URU} *nišili, našili, nešumnili* 'по-несийски'). Первые упоминания города Несы содержатся уже в древнейшем из хеттских памятников — в надписи хеттского царя Аниттаса, который строил в этом городе укрепления и возвращался в него из своих походов⁹. Представляется, что для сопоставления со строками 3—5 разбираемой песни небезынтересно утверждение Аниттаса, согласно которому хеттский царь «из сыновей города Несы зла никому не причинил, и он сделал их себе матерями (*annuš*) и отцами»¹⁰. Из этого следует, что упоминание матери (*anna-*) (и других ближайших родственников?) в связи с городом Неса, характерное для приводимой песни, имеет отдаленные параллели уже в надписи Аниттаса. В более поздних хеттских текстах город Неса обычно не упоминается, поэтому здесь можно видеть одно из бесспорных свидетельств архаичности песни.

Сочетание 'одежды Несы' заставляет вспомнить и о таких оборотах, как хеттское *KUŠ E.SIR ḫattileš* 'хаттская обувь'¹¹, где прилагательное *ḫattileš* близко к наречию *ḫattili* 'по-хаттски', одноклассному с приведенным выше *nišili*. Поэтому наряду с выражением ^{URU} *Nešaš* ^{KI} *TÚG* ^{HL.A} (= *ušpaš*), использованным в нашей песне, можно было бы ждать и синонимичного сочетания ^{KI} *TÚG* ^{HL.A} (= *ušpaš*) **nišileš* (или **našileš*); едва ли будет слишком смелым предположение, по которому предпочтение одной из двух этих синонимических конструкций в песне было дано по причинам метрического характера.

Структура стихотворения, состоящего из шести строк, определяется прежде всего троекратным повторением (в каждой из четных строк, в том числе и в последней) рефрена *tija-mi tija*. Рефрен этот образован повторением формы 2 лица единственного числа повелительного наклонения; за первой формой следует форма косвенных падежей (здесь — дательного) энклитического личного местоимения 1 лица единственного числа *mi*. Этот пятисложный рефрен чередуется с девятисложными строками — третьей и пятой (относительно числа слогов в первой из нечетных строк — быть может, восьмисложной — нельзя судить с уверенностью из-за гипотетичности принятого выше чтения логограммы). Третья и пятая строки объединяются грамматическим и смысловым параллелизмом: в этих нечетных строках лексически и грамматически тождественны конечные группы — сочетание преверба с глагольной формой 2 лица единственного числа повелительного наклонения — и начальные группы союза *ni* 'и' и следующего за ним энклитического личного местоимения *mi*. В третьей и пятой строках различаются лишь лексически имена существительные (видимо, принадлежащие к одной семантической группе), стоящие в одной и той же форме родительного падежа единственного числа и предшествующие постпозитивному притяжательному местоимению *-maš*. Все строки, кроме первой — от второй до шестой — объединяются тем, что в них на втором месте стоит энклитическое личное местоимение *mi*, а в конце — форма 2 лица единственного числа повелительного наклонения глагола (при этом более длинные строки содержат формы с положительным морфом повелительного наклонения глаголов на *-ni-* *-t*, а более короткий рефрен — форму с нулевым морфом). Первая строка, резко отличная по своей грамматической структуре, состоит из повторяющейся группы двух существительных, из которых первое — в родительном падеже, второе — в именительном.

В звуковом отношении следует отметить переключку *ni* в начале третьей и пятой строк и *ni* перед последней фонемой (-*ni-t*) в конце тех же строк. Любопытно, что и первая, нечетная строка тоже начинается той же фонемой *n*, повторяемой в составе названия города Несы дважды в этой строке. Повторение этой фонемы (и в особенности признака носовости, ее характеризующего) можно было бы — в духе работы Соссюра¹², чьи мысли были развиты Р. О. Якобсоном¹³ и другими лингвистами¹⁴, — связать с тем, что в песне (как и в других древнейших поэтических текстах на индоевропейских языках) передается разными словами (в виде анаграммы) звуковой облик имени — Несы (*Nešaš*). В пользу этого предположения говорят такие сочетания, как *ni... aṇpaš-maš... aṇtut* в третьей строке. Третья и пятая строки строятся на сочетании тяжелых (низких) гласных фонем¹⁵, тогда как в рефрене и в первой строке встречаются и нетяжелые (высокие) гласные фонемы (*i, e*).

С точки зрения сравнительно-исторической метрики наибольший интерес представляет то, что в древнехеттской песне явно отражено чередование более длинных строк (девятисложных и, быть может, восьмисложных) и более коротких (пятисложных). Сходное чередование длинных и более коротких (в том числе и пятисложных) строк отмечается исследователями во всех тех поэтических традициях — греческой, славянской, ирландской в которых в соответствии с трудами А. Мейе¹⁶, Р. О. Якобсона¹⁷, К. Уоткинса¹⁸ можно искать отражение общеиндоевропейских метрических форм. Некоторые сходные чередования длинных и коротких строк обнаруживаются и в позднейшем хеттском эпосе, но там можно предполагать влияние иноязычных образцов (в частности, хурритских)¹⁹, тогда как по отношению к разбираемой песне более вероятным представляется отражение древних индоевропейских норм, а не следование иноязычным моделям (например, хаттским)²⁰, хотя скудость материала препятствует окончательности выводов.

В заключение разбора предлагается ритмическое переложение песни, где девятисложные строки переданы русскими восьмисложными:

Ткани Несы, ткани Несы
Принеси, приди!
Матери моей одежды
Принеси, приди!
Предка моего одежды
Принеси, приди!

2. Индоевропейская поэтическая формула в древнейшем армянском стихотворении

Моисей Хоренский сохранил текст раннего армянского стихотворения (песни, посвященной Вахангу), две первые строки которого представляют исключительный интерес для сравнительно-исторической индоевропейской поэтики:

Erknēr erkin ew erkir,
Erknēr ew cirani cov...
(вариант: Erknēr erkin, erknēr erkir.
Erknēr ew covn cirani);

В муках рождения находились Небо и Земля;
В муках рождения лежало и пурпуровое Море²¹.

В первой строке этого стихотворения соединены три (или — в варианте — четыре) слова, начинающиеся сочетанием фонем *erk-* (повторяющимся и в начале следующей строки). С синхронной точки зрения это можно было бы интерпретировать как аллитерационный стих²²; эта гипотеза могла бы быть подтверждена и явной аллитерацией в начале последних слов второй строки: *cirani cov*. С точки зрения сравнительно-исторических индоевропейских сопоставлений последнее сочетание не может быть использовано для глубокой реконструкции, т. к. оба образующие его слова являются заимствованиями. Армянское *cov* 'море, большое озеро (Севан или Ванское)', безусловно, заимствовано из урартского *šue* 'озеро'²³, а армянское *cirani* 'пурпуровый; абрикосный, абрикосовый' образовано от *ciran* 'абрикос', являющегося в армянском языке миграционным кавказским термином (ср. грузинское *čeramī*, абхазское *a-čarām* 'абрикос')²⁴. Таким образом, собственно армянским применительно к двум последним словам второй строки древнеармянского стихотворения было только их аллитерирование.

Напротив, сочетание существительных *erkin* 'небо' и *erkir* 'земля' и глагола *erknēr* в первой строке, безусловно, следует признать архаизмом, восходящим к периоду греческо-армянских диалектных связей. Как давно уже предположил Мейе и вслед за ним Пизани²⁵, армянское *erkin* 'небо' и *erkir* 'земля' образованы от основы числительного *erki-* 'два' (из индоевропейского **dy-*)²⁶: в *erkir* можно видеть древнее образование со значением 'женская (или пассивная) половина', в *erkin* форму с древним значением 'мужская (или активная) половина'; ср. формы женского рода на *-r-* типа древнеиндийского *pīva-r-ī* при мужском роде *pīva-n*, греч. *πίῖγα* при *πίων*²⁷, доказывающее наличие этого противопоставления в той греческо-арийской диалектной группе, к которой близок армянский. Эта гипотеза хорошо согласуется с противопоставлением неба как мужского начала земле как женскому началу в той же греческо-арийской диалектной группе. Из этой гипотезы следует, что образование этих армянских названий земли и неба следует отнести к тому времени, когда в армянском сохранялось еще различие мужского рода и женского (или еще более архаичное противопоставление активных форм на *-n-* и пассивных на *-r-*)²⁸. О достаточной древности времени образования этих слов говорит и самое гетероклитическое чередование, встречающееся в армянских существительных (кроме типа на *-u-*) лишь в таких отдельных изолированных формах, как *damban* и *dambar-an* 'могила'²⁹ и т. п.

Связь названий 'земли' и 'неба' со значением 'два' может быть подкреплена данными ведийского языка, где в значении 'земля' и 'небо' часто выступает форма двойственного числа *dyāvā-prthivī*, воспринимаемая как единое целое, ср. диалектное араратское *jerkin* 'getink' 'небо-земля'³⁰. Существенным представляется также и то, что средневековые армянские авторы связывали *erkin* и *erkir* с числительным *erku* 'два'³¹.

Кажется возможным высказать гипотезу, по которой древнеармянский глагол *erknel* 'мучиться при родах' (от которого образована форма *erknēr* в цитированном стихотворении) связан с тем же корнем. В словарях древнеармянского языка часто с большим вероятием предполагается, что глагол *erknel* и существительное

erkn ‘мучение при родах; страдание’ в конечном счете связаны с группой древнеармянских глаголов и существительных, где основа *erkn-* имеет значение ‘бояться; ожидать в глубокой печали, глубоком волнении’ (ср. *erknčim* ‘боюсь’ и т. п.). В. Пизани давно уже высказывал предположение, по которому армянское *erknčim* «представляется производным от *erku* как нем. *zweifeln* от *zwei* и так же как *deidw* (**dw-δφοι-α*) содержит основу **dwei-*, отраженную в *dis* и т. п. (ср. *δοιή* ‘сомнение’: *δοίος* ‘двойной’, лат. *dubius*: *dūo...*)»³². Независимо от Пизани к сходному заключению пришел Бенвенист, обнаруживший, что окончательное подтверждение гипотезы о родстве индоевропейской глагольной основы **dwei-* ‘бояться’ и основы числительного **dwei-* ‘два’ можно найти в «Илиаде», IX, 229³³: *λίην μέγα πῆμα... εἰσορόωντες δεῖδιμεν; ἐν δοίῃ δὲ σαωσάμεν ἢ ἀπολώσθαι νῆας* (в русском переводе Минского: «Горе большое... мы в страхе предвидим. / Ибо сомнительным стало, удастся ль суда отстоять нам»³⁴). Как подчеркивает Бенвенист, гомеровский текст позволяет окончательно установить связь между *δεῖδιμεν* (‘мы боимся’) и *ἐν δοίῃ* ‘в сомнении’ (буквально ‘в двойственности’). Но с точки зрения современных сравнительно-исторических исследований индоевропейского стиха гомеровский текст интересен еще и в другом отношении: звуковые связи в нем параллельны смысловым. Та «смежность этимологически родственных слов»³⁵, которую Р. О. Якобсон в славянском фольклоре и древнерусской литературе сопоставляет с древним индоевропейским способом составления стихов как анаграмм, открытым Соссюром, оказывается главным принципом построения как этих гомеровских строк, так и первой строки цитированного армянского стихотворения. К этим поэтическим текстам оказываются применимыми слова Якобсона о тех древнерусских поэтических фрагментах, где «звукобразная фактура... отнюдь не сводится к аллитерации. Соответствие начальных фонем здесь лишь частный случай паронимазии...»³⁶. Соответствие гомеровского текста и древнеармянского стихотворения, где сходным образом соединяются именные и глагольные производные от индоевропейской основы **dwei-* ‘два; быть в раздвоении = сомневаться, бояться, мучиться (в том числе родовыми муками)’³⁷, позволяет предположить, что самый этот прием был унаследован, во всяком случае, от периода греческо-армянской диалектной общности³⁸, если не от общиндоевропейского периода (к которому могут восходить и сходные приемы в поэзии на других индоевропейских языках, в том числе славянских).

3. Стих «Песен западных славян» и славянская сравнительная метрика

Переложения сербских народных песен у Востокова и Пушкина опирались на использование размера русского народного стиха, измененного в соответствии со стихом подлинника. Поэтому здесь в поэтической практике было осуществлено то сопоставление сербского и русского народного стиха, на котором основаны наиболее достоверные выводы славянской сравнительной метрики. Применительно к стиху «Песен западных славян» это заметил еще Корш, задававший вопрос: «Что, если чутье гениального художника предупредило изыскания ученых?»³⁹ Развитие славянской сравнительной метрики в трудах Р. О. Якобсона и его последователей, с одной стороны, и новейшие разыскания о стихе «Песен за-

падных славян», с другой стороны, заставляют вновь вернуться к этому вопросу. Ниже будут приведены лишь предварительные соображения, связанные с последней статьей А. Н. Колмогорова.

В основных своих чертах 'сумароковско-востоковский' стих, развитый Пушкиным в «Песнях западных славян» и других примыкающих к ним по ритму сочинениях, был охарактеризован Н. С. Трубецким⁴⁰, выводы которого могут быть подтверждены и уточнены благодаря ряду новых работ (прежде всего С. П. Боброва), подытоженных в статье А. Н. Колмогорова⁴¹. В согласии с мыслями Н. С. Трубецкого, по А. Н. Колмогорову, метр «Песен западных славян» может быть определен как трехдольник с женскими окончаниями, тенденцией к анапестическим зачинам и «большой тенденцией к десятисложности всего стиха»⁴². Последнее ограничение особенно явно выявлено благодаря статистическим работам С. П. Боброва, определившим среднюю длину стиха в 10,018 слогов. А. Н. Колмогоров замечает по этому поводу: «Весьма вероятно, что Пушкин, как и Востоков, обратился в рамках народной *русской* традиции именно к трехдольнику с женскими окончаниями и тенденцией к анапестическим зачинам потому, что этот вид русского народного стиха является, хотя бы уже по средней длине стиха и легкости включения в него хореических строк, наиболее близким аналогом сербского десятисложника. Нет оснований предполагать, что влияние сербского десятисложника на Пушкина было существенно более глубоким, хотя близость средней длины стиха... к сербской норме ровно в *десять* слогов и является интригующей»⁴³. Следует отметить, что Пушкин существенно строже придерживался этой нормы, чем Востоков: во всех его стихах этого метра 60 % строк (622 из 1032⁴⁴, по С. П. Боброву) десятисложны, что существенно превышает долю десятисложных строк у Востокова (42,1 %, по Б. И. Ярхо)⁴⁵, близкую к их доле в «Другом хоре к превратному свету» Сумарокова (39,6 %, по Н. С. Трубецкому)⁴⁶. Из этого сопоставления становится очевидным, что тенденция к десятисложности (очевидно, вызываемая воздействием сербского стиха) у Пушкина несравненно отчетливее.

Не столько с сербской нормой, сколько с ее русским восприятием, по-видимому, следует связать и другую особенность пушкинского стиха, отмечаемую в той же статье: беспорядочная, 'свободная' смена ритмических вариантов⁴⁷, очевидно, должна объясняться тем, что для русского слуха сербский десетерац производит впечатление 'беспорядочного чередования'⁴⁸. В этом отношении особенно интересно сопоставление с такими образцами русского народного хореического десятисложника, как упоминаемая А. Н. Колмогоровым былина «Вавила и скорморохи». Ритм этой былины, исследованный Р. О. Якобсоном⁴⁹ и К. Ф. Тарановским⁵⁰, характеризуется гораздо большей упорядоченностью распределения междударных промежутков и ударений, чем пушкинский стих «Песен западных славян». Поэтому представляется вполне вероятным, что Пушкин ориентировался не столько на такой русский хореический десятисложник (с образцами которого он мог и не быть знаком), сколько на более обычный былевой стих, в котором правильные хореические строки встречаются лишь в части случаев (как в разобранных А. Н. Колмогоровым песне «Взятье Казанского царства» и в других былинах из сборника Кирши Данилова). Это согласовалось как с задачей отыскания эквивалента сербского десятисложника с его кажущейся беспоря-

дочностью, так и с собственными ритмическими задачами, стоявшими перед Пушкиным, т. к. (как отчетливо отметил еще Н. С. Трубецкой и подтвердил в указанной статье А. Н. Колмогоров) «Песни западных славян» были экспериментом в метре, явственно отличным от обычных силлабо-тонических и от них отталкивавшимся.

Для сопоставления со стихом русских былин особенно существенно то, что в «Песнях западных славян» «в силу тяготения к постоянной десятисложной длине стиха вариация длины междударных промежутков воспринимается как блуждание менее устойчивого второго метрического ударения между занимающими твердое положение первым и третьим»⁵¹. Эта характеристика вполне согласуется с тем описанием метра русских былин, которое может быть дано в соответствии с работами Н. С. Трубецкого и Р. О. Якобсона⁵². В стихе былин первый метрически сильный слог чаще всего следует за анапестической анакрузой (как и в «Песнях западных славян», отличающихся лишь наличием внеметрических ударений на анакрузе)⁵³, тогда как третий метрически сильный слог определяется следующей за ним клаузулой (обычно дактилической). Второе метрическое ударение колеблется между этими двумя центрами, как и в стихе «Песен западных славян».

Сравнивая основные особенности пушкинского стиха с реконструированным Р. О. Якобсоном праславянским десятисложником, можно установить следующее. В пушкинских стихах, как и в праславянском десятисложнике, выдерживается норма в десять слогов (у Пушкина ставшая статистической), подсказанная Пушкину сербским оригиналом. В преобразованном виде в пушкинском стихе сохранена и метрическая обязательность определенного (у Пушкина женского) окончания строки; реконструируемые для праславянского количественные соотношения в русском стихе естественно должны быть переформулированы как соотношение по ударности-безударности. Здесь Пушкин не пошел по пути «Жалобной песни благородной Асан-Агиницы» Востокова, где было принято дактилическое окончание (не согласовавшееся с десятисложностью). В согласии с такими переложениями Востокова, как «Марко-Кралевиц в темнице» и «Строение Скадра», Пушкин предпринял опыт перенесения хореического окончания в народный стих. Результаты поэтического наложения друг на друга сербского и русского стиха в этом отношении оказываются очень близкими к наиболее архаичным формам былевого стиха (таким как упоминавшиеся русский хореический десятисложник с хореическим окончанием) и их праславянскому прототипу, две из трех основных характеристик которого в преобразованном виде сохранены в пушкинском стихе. Третья характеристика — цезура после четвертого слога — в нем встречается лишь эпизодически, в частности, в стихах, точно передающих структуру сербского подлинника: «На золовку стало ей завидно» (в подлиннике — «Завидила својој заовици»); «И как были они уже близко» (в подлиннике — «Кад су били близу бјеле цркве»). Подобные строки представляют собою достаточно близкий аналог сербохорватского и праславянского десятисложника.

Следует заметить, что совпадение с реконструируемыми общеславянскими поэтическими формами можно отметить не только в метре, но и в образах пушкинских песен. В. Чернышев, исследуя пушкинский отрывок о «говорящем» коне, заметил, что «говорящий конь в сербских и русских песнях является архаичным пережитком, удостоверяющим давнее родство тех и других»⁵⁴. Замечатель-

но и то, что в пушкинском стихотворении (как и в переложении «Жалобной песни Асан-Агиницы» Востокова) в отрывке «Что белеет на горе зеленой?» воспроизведен именно тот сербский эпический текст со сравнением различных белых предметов (снег, лебедь), который с большим вероятием можно возвести к праславянскому⁵⁵. Проникновение поэта, которому «народные поэзии разных славянских народов представлялись... как разновидности одной поэзии»⁵⁶, в те образцы этой поэзии, что были ему известны, позволило ему опередить науку своего времени, еще не помышлявшую тогда о тех общеславянских реконструкциях, для научного обоснования которых столько сделал Р. О. Якобсон.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые напечатано: To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday. The Hague; Paris: Mouton, 1967. P. 977—988.

О современной научной литературе, касающейся хеттской и анатолийской метрики, и основных результатах и проблемах ее исследования см. в статье о лувийской поэзии в настоящем томе.

Песнь о Вахагне и ее глубинная структура были мной позднее подробно изучены в нескольких работах, где я старался показать, что реконструкция вероятного исходного текста полнее раскрывает возможные фонемные соотношения между прадревнеармянскими словами с индоевропейскими этимологиями. Для связи числительного «два» со словами, имеющими значение сомнения и страха, убедительная семантическая параллель обнаруживается в коптском.

Проблемы структуры праславянского фольклорного стиха рассмотрены в статье о древнейшем славянском литературном языке в этом томе.

Примечания

¹ Hrozny B. L'invasion des indo-européens en Asie Mineure vers 2000 av. J.-C. // Archiv Orientalni. 1929. P. 297.

² См. Brock N. van. Les thèmes verbaux à redoublement du hittite et le verbe indo-européen // Revue hittite et asianique. 22. 1964. P. 135 (в переводе самой песни во всех основных пунктах, кроме предположения о том, что песнь похоронная, Н. ван Брок близка к толкованию Грозного).

³ См. об этой этимологии Benveniste E. Études hittites et indo-européennes // Bulletin de la Société de linguistique de Paris. 50. 1954. P. 39; Benveniste E. Hittite et indo-européen. Paris, 1962. P. 10 (ср. рецензию на эту книгу: Вопр. языкознания. 1963. № 4. С. 128—130); Иванов В. В. Общенидоевропейская, праславянская и анатолийская языковые системы. М., 1965. С. 16—17 (в связи с анализом этой песни), см. также статью о древнеиндийской эстетике в настоящем томе.

⁴ См. Keilschrifttexte aus Boghazköi. 3. Leipzig, 1923. Строки 13—15; Forrer E. Die Boghazköi-Texte in Umschrift, 2. Leipzig, 1926. № 14 (см. об этом тексте там же, S. 8*). Ср. Laroche E. Catalogue des textes hittites // Revue hittite et asianique. 1956. Facs. 58. P. 37. № 27a.

⁵ Götte A. Corolla linguistica: Festschrift F. Sommer. Wiesbaden, 1955. S. 50—51. Anm. 36; Friedrich J. Hethitisches Wörterbuch. 1. Ergänzungsheft. Heidelberg, 1957. S. 29. Хеттское

uāšpa- 'одежда' (см. *Ibid.* S. 23), видимо, образовано от хеттского *ueš-*, *uāš-* 'одеваться' (индоевр. **ues-*) с помощью суффикса *-pa-*, напоминающего слав. **-ba* и т. п.

⁶ Разбиение по строкам, подтверждаемое наличием рефрена, было дано в статье *Güterbock H. G. A View of Hittite Literature // Journal of the American Oriental Society.* 1964. 84. P. 110.

⁷ Гютербок (*Ibid.* P. 110) предлагает перевод «Надень их на меня! Надень!», но этот перевод наталкивается как на грамматические трудности (форму повелит. наклон. *tija* легче произнести от глагола *tija-* 'подходить', чем от *dai-* 'ставить'), так и на смысловые (в особенности, если вслед за Н. ван Брок принять, что под 'одеждой' имеется в виду саван).

⁸ По контексту, вероятно, имя родства (ср. относительно предполагавшегося в других текстах *uā-* 'сын' *Friedrich J. Hethitisches Wörterbuch...* P. 238). Представляется возможным сближение с лийским *iwe* 'Мать' (к типологии таких имен родства ср., например, хауса *uba* 'отец', *iwa* 'мать', и другие семито-хамитские имена родства со сходной структурой).

⁹ *Гюргадзе Г. Г. «Текст Анииты» и некоторые вопросы ранней истории хеттов // Вестник древней истории.* 1965. № 4. С. 92—93 и далее. См. также *Alp S. Kaniš-Aniša-Niša: Eine Hauptstadt der frühhethitischen Periode // Belleten.* 28. 1963. S. 374—381; *Otten H. Schrift, Sprache und Literatur der Hethiter // Neuere Hethiterforschung / Hrsg. von G. Walser. Wiesbaden, 1964. S. 12.*

¹⁰ *Гюргадзе Г. Г. «Текст Анииты»...* С. 90—92, 96.

¹¹ *Otten H. Fußbekleidung bei den Hettitern // Reallexikon der Assyriologie.* Berlin, 1959. 3. S. 124. Для сопоставления с 'несийской одеждой' в разбираемой песне весьма интересно идеографическое написание ^{TUG}GÜ.É.A, которое Э. А. Менабде (*Менабде Э. А. Хеттское общество.* Тбилиси, 1965. С. 49) переводит как 'хуррийская одежда' (другие хеттологи — Фридрих, Римшнейдер — предлагают перевод 'Hemd(?)').

¹² *Starobinski J. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure // Mercure de France.* Février, 1964. P. 243—262.

¹³ *Jakobson R. Slavic Epic Studies // Jakobson R. Selected Writings.* The Hague, 1966. Vol. 4. P. 606—607, 680—686.

¹⁴ *Топоров В. Н. К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни в нескольких поэтических текстах // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та: Тр. по знаковым системам.* Тарту, 1966. 2. Вып. 181. С. 318—319.

¹⁵ См. о классификации хеттских фонем в терминах универсальной системы различных признаков, введенных Р. О. Якобсоном и его школой: *Иванов В. В. Хеттский язык.* М., 1963 (2-е изд. 2001). С. 73 (о признаке 'тяжелый' — 'grave').

¹⁶ *Meillet A. Les origines indo-européennes des mètres grecs.* Paris, 1923.

¹⁷ *Jakobson R. Slavic Epic Studies // Jakobson R. Selected Writings.* Vol. 4. Следует отметить, что, по гипотезе Н. ван Брок (см. *Brock N. van. Les thèmes verbaux...*), хеттская песня является похоронной, ср. причитания, разобранные в статье Р. О. Якобсона: *Jakobson R. Slavic Epic Verse...*

¹⁸ *Watkins C. Indo-European metrics and Archaic Irish Verse // Celtica.* 6. 1962. В этой последней работе особенно подробно разобрано чередование длинных и более коротких строк в поэзии на различных древних индоевропейских языках. Ср. также германские параллели к таким длинным и коротким строкам, описанные в кн. *Lehmann W. P. The Development of Germanic Verse Form.* Austin, 1956.

¹⁹ *Иванов В. В. Хеттский язык.* М., 1963. С. 98.

²⁰ Относительно хеттской поэзии ср. *Güterbock H. G. A View of Hittite Literature...* S. 109—110.

²¹ См. перевод в кн. *Абемян М. История древнеармянской литературы.* Ереван, 1948. 1. С. 31.

²² См. в этой связи замечания об этих строках в статьях автора: *Лингвистические вопросы стихотворного перевода // Машинный перевод. Тр. Ин-та точной механики и вы-*

числительной техники АН СССР. 2. М., 1961. С. 379—380 (см. также перепечатку статьи выше); Об исследовании древнеармянской фонологической системы в ее отношении к индоевропейской // *Вопр. языкознания*. 1962. № 1. С. 41, примеч. 24. Нижеследующий анализ служит диахроническим коррективом к указанным статьям.

²³ *Капанцян Г. А.* Историко-лингвистические работы. Ереван, 1956. С. 216; *Капанцян Г. А.* История армянского языка (древний период). Ереван, 1961 (на армянском языке). С. 73 и 137. Относительно значения урартского слова и контекстов, где оно используется, см. *Меликишвили Г. А.* Урартские клинообразные надписи. М., 1960. С. 405; *Дьяконов И. М.* Урартские письма и документы. М.; Л., 1963. С. 90. Со стороны значения арм. *sov* аналогично хеттск. *aruna-* 'море', которое могло относиться и к большому озеру.

²⁴ О его иранском источнике см. *Bailey H. W.* *Ambages indoiranicae*, *AION*. Napoli, 1959. P. 124—125, 140.

²⁵ *Meillet A.* *Mélanges Emile Boisacq*. 1. Bruxelles, 1937. 1 и след.; *Pisani V.* *Uxor. Ricerche di morfologia indo-europea* // *Miscellanea Giovanni Galbiati*. 3. Milano, 1951. 6. См. также изложение этих гипотез в статье *Knobloch J.* *Zu armenisch erkin 'Himmel', erkir 'Erde'* // *Handes Amsorya*. Vienne, 1961. № 10—12, S. 541—542 (теорию самого Кноблоха не представляется возможным принять ввиду того, что армянские факты находят более простое объяснение в свете теории Мейе и Пизани, см. ниже).

²⁶ Относительно этого фонетического развития см. также *Solta G. R.* *Die Stellung des Armenischen im Kreise der indogermanischen Sprachen*. Wien, 1960. S. 222; *Капанцян Г. А.* История армянского языка. Ереван, 1961. С. 249.

²⁷ Ср. работы В. Пизани и И. Кноблоха, указанные выше. См. о соотношении греч. *δάμαρ* 'супруга': лат. *dominus* 'господин', лат. *uxor*: др.-инд. *ukṣan* 'бык': *Пизани В.* Общее индоевропейское языкознание // *Общее и индоевропейское языкознание*. М., 1956. С. 155. Ср. также *Бенвенист Э.* Индоевропейское именное словообразование. М., 1955. С. 141 и 143.

²⁸ К последнему (более древнему) различию склонны возводить армянские формы Пизани и Кноблох в указанных выше статьях. Высказанная Кноблохом гипотеза о связи *erkin* и *erkir* с глагольной основой подтверждается приведенными ниже фактами. Следует, однако, заметить, что с *n* в *erkin* можно было бы сопоставить и *n* в *krkin*, если правильно его возведение к редуцированной форме, образованной от числительного, ср. *Mariès L.* *Arménien krkin 'double'* // *Revue des études indo-européennes*. 1. 1938. P. 445—446. Тогда это *n* можно сравнить с рядом других аналогичных форм на *n*, образованных от '2' в индоевропейских языках, но ср. *Szemerényi O.* *Studies in the Indo-European System of Numerals*. Heidelberg, 1960. P. 96.

²⁹ *Бенвенист Э.* Индоевропейское именное словообразование... С. 36, см. там же об арм. *kolr*, *ap'n*, *tur*; о типе на *-n-* в существительных и особенно прилагательных, см. там же, с. 61; *Джсаян Г. Б.* Система склонения в древнеармянском языке и ее происхождение. Ереван, 1959. С. 261 (на армянском языке).

³⁰ Арагатское выражение было сопоставлено с приведенным началом древнеармянского стихотворения в указанных книгах Г. А. Капанцяна: *Капанцян Г. А.* Историко-лингвистические работы... С. 216, примеч. 1; ср. *Капанцян Г. А.* История армянского языка... С. 135 (предлагаемая в этих книгах этимология разбираемых армянских слов не вызывает критики).

³¹ Указанием на это обстоятельство и рядом других ценных советов, касающихся анализа данного древнеармянского текста, автор обязан своему учителю древнеармянского языка И. К. Кусикьяну.

³² *Pisani V.* *Mytho-etymologica* // *Revue des études indo-européennes*. 1938. 1. P. 222, n. 1.

³³ *Benveniste E.* *Problèmes sémantiques de la reconstruction* // *Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966. P. 294—295 (при написании этой статьи, напечатанной впервые в 1954 г., Бенвенист не был знаком с работой Пизани, указанной в предыдущем примечании).

³⁴ Илиада / Пер. с греч. Н. М. Минского. М., 1935. С. 130.

³⁵ Jakobson R. Slavic Epic Studies... P. 607 (ср. 680 и 685). Ср. выше, примеч. 12—14.

³⁶ Ibid. С. 606. Согласно Соссюру к анаграммам восходит и германский аллитерационный стих (что согласуется с гипотезой У. Лемана о его индоевропейском происхождении: Lehmann W. P. The Development of Germanic Verse Form. P. 7, 20).

³⁷ Применительно к армянскому стихотворению о рождении чудесного существа нельзя считать исключенным и специфическое мифологическое (и потому архаичное) значение «рождаться (= раздваиваться) с помощью двух — по отношению к земле и небу», ср. в «Ригведе» идею порождения земного и небесного огня с помощью двух камней (*ásmanoh*, этимологически связано с авестийским *asman* 'небо') и т. п.

³⁸ Более спорным остается происхождение метрической формы армянского стихотворения, где нельзя считать исключенными иранские влияния.

³⁹ Корш Ф. О русском народном стихосложении. СПб., 1897. С. 34, примеч. Ср. также об этом Иванов В. В., Топоров В. Н. К реконструкции праславянского текста // Славянское языкознание: V Международной съезд славистов: Доклады советской делегации. М., 1963. С. 96. В духе формулировки Р. О. Якобсона (в его докладе на VIII Международном конгрессе лингвистов, Jakobson R. Selected Writings. 1962. Vol. 1) «Speakers compare languages» можно было бы сказать, что поэты, перелагающие стихи с одного языка на другой, сравнивают две метрические системы друг с другом. Если системы родственны, то результат их сравнения может оказаться близок к реконструкции первоисточника.

⁴⁰ Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина // Three Philological Studies. Michigan Slavic Materials. 3. Ann Arbor, 1963. Впервые напечатано в 1937 г.

⁴¹ Колмогоров А. Н. О метре пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1966. № 1. Работа Н. С. Трубецкого, с которой во многом перекликается статья А. Н. Колмогорова, осталась ему неизвестной. Обзор предшествующей литературы см. в главе «Стихосложение», написанной В. Е. Холшевниковым в сб.: Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 542—544. См. также замечания о хорейских десяти-сложных строках в стихе «Песен западных славян» в статье Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague, 1963. Vol. 1. P. 293—295.

⁴² Колмогоров А. Н. О метре пушкинских... С. 100. По сравнению с упомянутой статьей Н. С. Трубецкого в работах С. П. Боброва и А. Н. Колмогорова достигнуто более отчетливое определение анапестической тенденции стиха «Песен западных славян» (у Трубецкого намеченной в менее ясной форме), выявлено наличие компенсации длины анакрузы, первого и второго безударных промежутков и установлена возможность пропуска второго метрического ударения, т. е. необязательная ударность второго метрически сильного слога.

⁴³ Там же. С. 111.

⁴⁴ Там же. С. 99, табл. 3.

⁴⁵ Ярхо Б. И. Свободные формы у Пушкина // Ars poetica. 1928.

⁴⁶ Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе... С. 66, примеч. 3. Как отмечает Н. С. Трубецкой, принадлежность стихотворения Сумарокова к этому метру была установлена Р. О. Якобсоном.

⁴⁷ Колмогоров А. Н. О метре пушкинских... С. 107.

⁴⁸ Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе... С. 61.

⁴⁹ Jakobson R. Slavic Epic Studies... P. 21—37 и 434—435. Ср. Jakobson R. K popisu Máchova verše // Torso a tajemství Máchova díla. Praha, 1938. S. 247.

⁵⁰ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 279—280 и табл. XIV (строка 15). Ср. также Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague, 1963. Vol. 1. P. 289—290.

⁵¹ Колмогоров А. Н. О метре пушкинских... С. 103.

⁵² Ср., например, Иванов В. В., Топоров В. Н. К реконструкции праславянского текста... С. 97—98.

⁵³ Это отличие пушкинского стиха от былинного, как и другое, отмеченное А. Н. Колмогоровым (Там же. С. 110) отличие, касающееся средней длины «ритмического слова» в пушкинском дольнике (3,01 слога при приблизительно 4 слогах в народном языке и стихе, по М. П. Штокмару), по-видимому, связано с тем, что в песенном стихе по традиции сохранялись архаичные законы переноса ударений внутри словесных групп, которые не имели живых соответствий в разговорном и поэтическом языке пушкинского времени. Следует подчеркнуть, что анапестическая анакруза в пушкинском стихе явственно связывается с особенностями именно русского, а не сербского народного стиха.

⁵⁴ Чернышев В. А. С. Пушкин и сербские и русские народные песни // Изв. АН СССР: Отд-ние линг. и яз. 7. 1948. С. 162.

⁵⁵ См. болгарские, моравские и словацкие параллели, указанные в докладе П. Г. Богатырева (Богатырев П. Г. Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов // IV Международный съезд славистов. М., 1958. С. 15—16; Иванов В. В., Топоров В. Н. К реконструкции праславянского текста... С. 153—154 (ср. с. 109; относительно русского заговора со сходной структурой см. там же, с. 148—149); Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. С. 231, примеч. 52.

⁵⁶ Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе... С. 64.

К ПРОБЛЕМЕ СЛЕДОВ ДРЕВНЕЙШЕГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА У СЛАВЯН

К постановке вопроса о вероятности существования у славян еще до введения и распространения христианства раннего литературного языка (или «народно-поэтической речи») подводит одновременно несколько разных линий развития современной науки, которые шли независимо друг от друга.

Прежде всего с надежностью реконструировано существование общеиндоевропейского поэтического языка и восстановлено значительное число формул, характерных для этого языка, в особенности для греческо-арийской диалектной области¹. Некоторые из ключевых слов и сочетаний слов этого языка оказываются представленными и в ранней славянской традиции. В частности, это относится к сочетаниям с индоевропейским обозначением 'славы' **k̑le/ȏ*, слав. **slava*, которое в определенном смысле задавало основную тему фрагментам индоевропейского воинского эпоса, воспевавшего боевые подвиги дружины и ее предводителя. Эти фрагменты удастся реконструировать с наибольшей степенью достоверности².

Продолжение традиции составления текстов этого именно жанра у древних славян свидетельствуется как самим характером их исторических песен (в этом смысле индоевропейский фон весьма важен и для поисков ранних истоков традиции, к которой в конечном счете восходит «Слово о полку Игореве»), так и бесспорными соответствиями в славянском для некоторых характерных сочетаний с **k̑le/ȏ*-, которые независимо от славянских данных были обнаружены в греческой и индоиранской традициях и на этом основании возведены к индоевропейскому поэтическому языку.

В частности, соответствию др.-инд. *sravaḥ dha* 'добывать славу' (в «Ригведе», I, 40, 4; 73, 7; 91, 18 и др.), греч. *κλέος καταδέσθαι*, позволившему возвести эти сочетания к общеиндоевропейскому³, находится точный эквивалент в общеславянских сложных именах **sb-de-slavъ* (русск. *Сдеслав*, с.-хорв. *Здеслав*, польск. *Zdziesław*), **per-de-slavъ* (с.-хорв. *Предислав*, польск. *Przedziesław*, *Przedzislaw*, чешск. *Předislav*)⁴. Показательно, что в обоих трехчленных именах древними являются и сочетания первых двух компонентов. Архаичность сочетания **sb* и **dē-* в **sb-dē-slav*, ранее мотивированная сравнением с др.-инд. *saṃ-dhā*⁵, в настоящее время может быть подтверждена сопоставлением с полностью этимологически тождественным сочетанием хеттской видовой частицы *šan* с глаголом *dai-* 'класть', 'ставить', в том числе и в сочетании со словом семантического поля, близкого к обозначению 'славы'. Хеттск. *naḫšaratt-* 'священный трепет, боязнь, благогове-

ние' в среднехеттских текстах неоднократно встречается в устойчивом сочетании с *šan... dai-*⁶: *nam-ma-aš-ša-an* DINGIR^{MES}-*aš na-aḫ-šar-ra-az ti-ja-an e-eš-du* 'далее да будет проявлено благоговение по отношению к богам' (KUB XIII 2 II); *nu-uš-ša-an šu-ma-a-aš* DINGIR^{MES}-*aš na-aḫ-ša-ra-at-ta-an* URU^{URU} *Ḫa-at-tu-ša-aš-pat* KUR-*ja zi-ik-ki-u-ua-ni* 'и только в стране Хатти мы проявляем благоговение по отношению к вам, о боги' (KUB XVII 21 I 3), *nam-ma-aš-ma-aš-ša-a* [n SI]SKUR. SISKUR^{HLA}-*aš pâr-ku-ja-an-na-aš ud-da-a-ni na-aḫ-ša-ra-at-t* [a-a]n *ki-iš-ša-an Ū.UL ku-iš-ki ti-ja-an ḫar-ta* 'далее никто так не выказывал благоговения в деле очищения во время молитв', к вам обращенных' (там же, I 19), *nu-uš-* [ma-aš-šan Ū.NU.TE^M]^{ES}-*k* [U-N] *U na-aḫ-ša-ra-at-t* [a-a]n *ki-iš-ša-an Ū.U* [L ku-iš-ki ti-ja-an ḫar-ta 'и никто так не выказывал благоговейного страха по отношению к вашей утвари' (там же, 19). Эти среднехеттские формулы позволяют удостоверить общеиндоевропейский характер использования сочетания **som d^heH-* 'установить, поставить' (отсюда 'проявить', 'выказать', 'добиться', 'получить'), к которому восходит слав. **съ-дѣти*. Вывод о древности употребления этого индоевропейского сочетания в качестве формулы (иногда предправого характера) подтверждается и греч. *συν-θεσίη* 'договор, соглашение', 'поручение' (ср. в «Илиаде», В 339 и Е 319), относящимся к той же семантической сфере, что и др.-инд. *samdha* 'договор, связь, объединение', слав. **sqdъ* 'суд' (возводимое в конечном счете к тому же сочетанию, ср. собственные имена, представляющие поэтому позднейший вариант того же исходного сочетания, что и **съ-дѣ-славъ*: польск. *Sędzi-sław*, чешск. *Sudi-slav*: др.-русск. *Суду-славъ*), лит. *samdà* 'наем, аренда', *samdýti*, *samdaũ* 'наимать'. Вероятно, что сочетание **som d^heH-* могло использоваться как в подобных предправовых контекстах, так и в мифологических. Хеттские тексты типа цитированных выше позволяют более точно определить характер жанра, в котором могли объединяться обе эти функции.

Сравнение с хеттским позволяет удостоверить и индоевропейскую древность первого двучленного сочетания в составе трехкомпонентного имени **Per-dě-slavъ*. Ранее архаичность славянского сочетания в **per-dě-* была предположена на основании сравнения его с др.-инд. *pari-dhāna-* 'складывать воедино'⁸, вед. *pari dhā-* 'одевать, оберегая, обложить кругом', *paridhi* 'оружие, защита; дрова, сложенные вокруг алтаря и образующие единое целое; плетение', греч. гомер. *περί τίδημι* 'вдохнуть в кого-либо мощь', 'обложить кругом (жаровню); возложить, одеть на себя'⁹. В общеиндоевропейском сочетании типа **per(i) d^heH-* форму **per-* можно рассматривать как древний дательный-местный падеж пространственного служебного имени **per-o*, в древнехеттском еще сохраняющего свою архаическую функцию¹⁰ и следы древней парадигмы: им.-вин. пад. ср. р. *piran* (**perom*), направительный падеж *parā*. Поэтому со слав. **perdēti*, др.-инд. *pari-dhā-*, греч. *περί τίδημι* можно сравнить не только хеттск. *para dai-* 'высаживать, вытягивать (руку)', но и хеттск. *piran dai-* 'установить перед кем-либо, освятить'. Последнее значение, невыводимое из семантики отдельных частей сочетания, явно отражает то древнее ритуальное использование слова, которое отчетливо видно в «Ригведе» и у Гомера и может быть предположено на основании славянского собственного имени **Per-dě-slavъ*.

Архаичность этого последнего видна и из того, что его первый и последний элементы встречаются в собственном имени, общем для славянского, индоиранского

и древнегреческого: польск. *Prze-sław*, др.-инд. *Pari-śruta* (ср. авест. *Fra-strūtar-*), греч. Παρί-κλυτος, Παρί-κλῆς с первоначальным значением 'очень знаменитый'¹¹.

Этимологический анализ рассмотренных общеславянских имен собственных согласуется с выводами, которые можно сделать при изучении целого ряда других, также содержащих элемент *-slavъ*, ср., в частности, имена с первым элементом в форме сравнительной степени на *-*jъjъ*: с.-хорв. *Болје-слав*, чешск. *Boleslav*, польск. *Bole-sław*, др.-русск. *Боле-славъ*, *Боле-слава*; синонимичное имя с тем же значением 'более славный' представлено в чешск. *Váce-slav* (др.-чешск. **večeslav*, в латинской передаче *Venceslaus*), польск. *Wię-ce-sław*, др.-русск. *Вячеслав*; с.-хорв. *Више-слав*, др.-русск. *Выше-славъ*¹². Если эта группа имен примыкает к рассмотренной по своей семантике (значение 'очень, еще более знаменитый'), то по структуре с ними же можно соотнести имена, которые (как и *-dě-slavъ*) включают в качестве элемента, предшествующего *-slavъ*, глагол: с.-хорв. *Бору-слав*, чешск. *Boři-slav*, польск. *Borzy-sław* (ср. также польск. *Z-bro-sław*, чешск. *Z-bra-slav*), др.-русск. *Бору-слав*, с.-хорв. *Брани-слав*, чешск. *Branislav*, польск. *Broni-sław*, кашуб. *Barni-sław*; с.-хорв. *Буди-слав*, польск. *Budzi-sław*, др.-русск. *Буди-слав*; чешск. *Čti-slav*, польск. *Czci-sław* (древнее сочетание, лежащее в основе этого имени, как и польск. *Czesław < *čьstъ-slavъ*¹³, в восточнославянской традиции не засвидетельствованного, представляет исключительный интерес для сопоставления с формулой в «Слове о полку Игореве»: *ищучи себѣ чти, а князю славѣ*); с.-хорв. *Десислав*, кашуб. *Dziesi-sław* (архаичность имени подтверждается самым ареалом его распространения), с.-хорв. *Градислав*, польск. *Grodzi-sław*; кашуб. *Raci-sław*, др.-русск. *Рати-славъ* (также с характерным ареалом распространения), с.-хорв. *Строју-слав*, кашуб. *Stro-sław* (из **Stroi-sław*); с.-хорв. *Врати-слав*, чешск. *Vrati-slav*, польск. *Wroci-sław*, др.-русск. *Вороту-славъ* и др.¹⁴ Сравнительный анализ собственных слов — сложных слов этого типа показывает, что в них сохранились фрагменты общеславянских текстов¹⁵, представлявших собой формулы величия вождя боевой дружины, общие у славянской традиции с другими индоевропейскими.

Надежность предположения, согласно которому слав. **sъ-dě-slavъ*, **per-dě-slavъ* отражают фрагменты индоевропейского поэтического языка, подтверждается и наличием некоторых других параллельных мифопоэтических фрагментов. К общеиндоевропейскому мифопоэтическому сочетанию **H(elo)n(o)men d^heH-*возводится слав. **jъmę děti* 'установить, дать имя' (ст.-чешск. *dieti jmě*, польск. *dzieć imię*)¹⁶, соответствующее греч. *ὀνομαδέτης* 'установитель имен' (в древней мифологической традиции, продолженной пифагорейцами и еще прорастающей у Платона¹⁷), др.-инд. *namadhā* 'установитель имен', иероглиф. лув. *adamami(za) tuha* 'имя я установил', ср. хеттск. *laman te-* 'именем назвать'¹⁸.

Гипотеза о существовании особого поэтического (или мифопоэтического) языка уже в период общеиндоевропейской общности основывается, в частности, и на наличии ряда «метаязыковых» способов обозначения поэтического искусства.

Предположение об отражении в славянской традиции древних индоевропейских способов поэтического творчества согласуется с выводом, по которому в общеславянском сохранились и относящиеся к этому виду деятельности металингвистические обозначения. Наиболее показательным представляется в этом отношении установленное еще 40 лет назад В. Н. Топоровым¹⁹, но лишь недавно

получившее широкое признание²⁰ соответствие лат. *uāitēs* ‘поэт, вдохновенный песнопевец’ и ст.-слав. *вѣтѣи ѡтѣѡ*, др.-русск. *вѣтѣя* ‘вития, оратор, красноречивый’, ср. к семантике контексты: *и азыци вѣтѣи и словеса хытрѣць и бесѣды оучитель* (Супрасльская рукопись, 297); *вѣтѣи въ вѣтѣныхъ (= ѡтѣѡ ѡтѣѡтѣѡ)*; *и прѣжде прѣстоль мудрыхъ, философъ в философѣхъ*²¹ (XI в.); *Вѣтѣямъ лоукавствомъ омръзиль насѣ* (Майская служебная минея Путятина Софийской библиотеки, XI в.); *Вѣтѣя лютость обличил* (Минея служебная за май XII в.); *Вѣтѣи чьстьнымъ чъркве* (Праздничная служебная минея XII в.); *Нѣ тоу вѣтѣи трѣбѣ ни мзыкѣмъ мѣзѣ извѣщатися* (Сборник XII в.); *Якоже историци и вѣтѣя, рекше лѣтописци и пѣснотворци прикланяють своя слухы въ бывшая межю цари ати и вѣльчѣнѣя, да украсятъ словесы* (Кирилл Туровский); *вѣтѣи (ѡтѣѡ) блѣчѣтѣя* (Златоуструй); *Философи и вѣтѣи и писатели, не обыщихъ ползѣ ищюще, нѣ да како сами тѣмъ дивни боудоутъ, смотряще, аще что хытро рекоша и ти яко же въ страцѣ съставльше не явлено съкрѣша* (Пандекты Никона Чудотворца); *Хытростыньи вѣтѣи* (Мучение св. Феодора Стратилата из Минеи четии февральской по списку XV в.); *Древнии бо философи Платон и Аристотель и прочая вѣтѣя много тружышеся о нѣснѣи твари, увѣдѣти не получиша*²² (XV в.); *Бяше же има снѣ три вѣтѣя (docti in arte rhetorica)* (Прохорово сказание о житии и деяниях Иоанна Богослова); *Преднии въ вѣтѣихъ* (Житие св. Екатерины); *Иперидѣ вѣтѣи* (Христианская топография Козмы Индикоплова) и др.

Как и по отношению к целому ряду других латино-славянских сходств, установленных в исследованиях самого последнего времени, тождество ст.-слав. *вѣтѣи* и лат. *uāitēs* следует понимать как архаизм²³. Об этом свидетельствует не только точное соответствие лат. *uāitēs* и др.-ирл. *fáith* ‘поэт’, позволяющее возвести латинское значение к кельто-италийскому. Кельто-италийский в данном случае совпадает и с индоиранским, что характерно для целого ряда наиболее архаичных ритуальных терминов.

Специальное исследование П. Тиме показало, что глагол *vat-* в сочетании с превербом *api* означает ‘вдохновить’ (в частности, певца)²⁴; *tam... ápi vātayāmasy* ‘мы его вдохновляем’ («Ригведа», I, 128, 2), *api vataya manah* ‘вдохнови на мысль’. Точно так же авест. *apivatahe* переводится как ‘вдохновляешь’. Тиме, которому принадлежит заслуга выявления этих наиболее архаических значений индоиранского глагола, сделал из своих наблюдений справедливый вывод о том, что «перед нами явление не западноиндоевропейской... а общиндоевропейской цивилизации»²⁵, и сопоставил архаическое значение ведийского слова с другими фактами, позволившими возвести ведийскую традицию к общиндоевропейской.

Из слов западноевропейских (или «древнеевропейских») диалектов, родственных ст.-слав. *вѣтѣи*, наибольший интерес представляют германские, удостоверяющие мифопоэтическую идею вдохновения певца, связывавшуюся с тем же корнем и в кельто-италийском, судя по согласию значений лат. *uāitēs* и др.-ирл. *fáith* ‘поэт’, ‘прорицатель, провидец’²⁶. Родственному кельтскому обозначению поэтического произведения (валлийск. *gwawd* ‘стихотворение’) соответствует др.-англ. *wōđ* ‘стихотворение, песня’, др.-исл. *odr* ‘поэзия’. Согласно новейшим исследованиям с тем же корнем связано не только готск. *wōds* ‘одержимый’, др.-исл. *odr*, др.-англ. *wōđ*, др.-в.-нем. *wuot* ‘одержимый’, др.-англ. *wēdan*, др.-нем. *wuoten* ‘буйствовать, быть одержимым’, но и имя бога Вотана-Одина

(др.-исл. *ōðinn*, др.-англ. *wōden*, др.-в.-нем. *wuotan*), который был, в частности, и божеством поэтического вдохновения²⁷.

С культом Одина, по преданию висевшего на дереве, связано и предание в древнегерманских магических знаках — рунах. Это представляет значительный интерес для выяснения возможности того, что хотя бы у части индоевропейских племен, в частности германских, древняя литературная традиция могла достаточно рано быть фиксирована с помощью письменных знаков, нанесившихся на деревянный материал и оттого до нас не дошедших (как иероглифические деревянные таблицы *Glš.ŪUR* эпохи Хеттского царства). По отношению к детально обсуждавшейся проблеме таких «черт и резов», которыми согласно некоторым источникам могли пользоваться древние славяне, особое значение могут приобрести собственно лингвистические данные. Открытия последних десятилетий сделали несомненным широкое использование письменности на бересте у восточных славян.

Хотя все найденные до сих пор образцы относятся к времени после распространения у восточных славян кириллицы, тем не менее кажутся возможными и дохристианские истоки письма на бересте. В пользу этого предположения говорят сообщаемые еще во второй половине XIX в. сведения из Никольского уезда о том, что «здесь пишут на лоскутках бересты прошения лешим и приколачивают их в лесу»²⁸. Нельзя исключить и древних истоков у обычая изготовления священных символов из березы, что характерно для толка «березовщиков» у старообрядцев в Пермской епархии, которые крест делали из березы²⁹.

Древние истоки культа березы (с которым связано и магическое значение знаков на бересте) у восточных славян кажется возможным подтвердить и сравнением личного имени *Береза*³⁰ с характерной для балтийской³¹ и германской³² традиций ролью березы как символа ритуальной чистоты.

Нельзя полностью исключить вероятность того, что не только почитание березы, но и использование ее коры как материала, на который наносились магические знаки, у восточных славян имеет достаточно ранние истоки. В таком случае подобные знаки — «черты и резы» (как и руническая письменность у древних германцев, огамическая у кельтов, иероглифическая у анатолийцев) восходят к более раннему индоевропейскому «предписью». Показательно, что в Индии традиция письма на бересте известна до XVI в. (хотя начало этой традиции нельзя точно датировать). Это представляет значительный интерес ввиду этимологического тождества др.-инд. *bhūrja-* 'вид березы *Betula Vhojpatra*' (уже в «Яджурведе»), кафир. (вайгали) *brūj* 'береза'³³, хотано-сакск. *braṃja* 'береза', *brumja* 'береста', афг. *barj* 'полоса бересты' с др.-русск. *береза*, *бересто* 'березовая кора', русск. диал. *бересто* 'береста', 'письмо', 'бумага', чешск. *brěsta* 'береста'³⁴. В свете сказанного большой интерес может представить и название германской руны *b* именем 'березы', ср. др.-исл. *bjorkan*, др.-англ. *beork*, готск. *bercna* (**bairkna*)³⁵. Но поскольку для всех перечисленных культур (восточнославянской, индоарийской, германской) явных свидетельств ранней письменной традиции не обнаруживается, все указанные сопоставления остаются весьма проблематичными. Даже если носители отдельных индоевропейских диалектов и начали еще в доисторическую эпоху пользоваться магическими знаками — типа германских рун или славянских «черт и резов» — для записи ритуальных формул, остается менее

вероятным их использование для записи пространных эпических текстов. Кажется более правдоподобным, что литературный язык, о котором можно говорить по отношению к общиндоевропейскому и общеславянскому периодам, был устным языком — поэтической речью, на которой составлялись мифопоэтические и ритуальные тексты, хранившиеся в памяти сказителей-поэтов и жрецов. Известное сходство с позднейшими фольклорными традициями, например, сербской (и другими южнославянскими) и северновеликорусской, на основании которых и реконструируется общеславянская, в какой-то мере оправдывает наименование «народно-поэтическая речь» (прилагаемое и к таким современным устным литературным традициям, как албанская). Но не следует забывать о социолингвистическом различии между функциями языка фольклора в современном обществе, пользующемся для целого ряда основных задач передачи и хранения информации письменностью, и только устного литературного языка в такой среде, где этот язык был основным средством передачи канонических мифопоэтических и ритуальных текстов, что обеспечивалось функционированием особой группы певцов-сказителей и жрецов. На материале сербского песенного творчества был выявлен формульный характер народно-поэтической традиции, что повлияло и на исследование аналогичных черт в гомеровском и древнеиндийском эпосе (существенно при этом, что и гомеровский язык, и эпический санскрит, по образу которого Пизани представляет и общиндоевропейский, являются койне, отличными от разговорной диалектной речи). Но существенное отличие наиболее ранних этапов формирования этой традиции, в частности общиндоевропейской и славянской, должно было заключаться в том, что формулам поэтической речи был присущ ритуализированный характер. Такой явственно обрядовый элемент содержится, например, в восстанавливаемом для индоевропейской поэтической речи образе Солнца как ‘колеса’ (**k^we/olo-*, **k^we/ok^we/olo-*)³⁶, позволяющем удостоверить не только общеславянский³⁷, но и общиндоевропейский характер поэтических формул, к которым восходит полесское блр. *сонейко колесом на гору иде*³⁸; (*Sõjnenko*) *Jest to bolszõje koleso*³⁹; блр. *колясом, соўнийка, колясом, обсей, мамухна нас оўсом*⁴⁰; укр. *Колесом — колесом Сонеычко в гору иде; Солнце колесом у гору идзетсь*⁴¹; чешск. *V poledñie slunečko kolem jde*⁴²; *joz to slonyčko kolem de*⁴³ и др. Ритуальные истоки этой мифопоэтической формулы в славянской традиции достаточно явственно обнаруживаются в многократно описанных (в частности, в Полесье и на Украине) обрядах водружения и сжигания колеса на шесте⁴⁴. А. Н. Афанасьев, который в исследовании этого (как и многих других) фрагмента поэтической речи предвосхитил выводы новейших трудов, сопоставив известные ему (тогда еще очень неполно) данные отдельных славянских традиций с аналогичным образом, ранее обнаруженным Куном в других индоевропейских традициях, обратил внимание в той же связи на архаизм словацкой сказки о зимнем похитителе Солнца и весеннем его освободителе. В этой сказке противники оборачиваются колесами и катятся с горы. Колесо избавителя налетело на своего противника и его раздробило⁴⁵.

Гениальность догадки Афанасьева об отражении в этой сказке (и во всем комплексе связанных с ней славянских представлений) архаического индоевропейского образа Солнца как колеса обнаруживается при сравнении славянского мотива с осетинским нартовским эпосом, в котором выступает аналогичный мотив

состязания между солнечным героем Созырыко и его противником. Дюмезиль, детально исследовавший этот сюжет в свете обширных сравнительно-этнографических исследований о Солнце как колесе, отметил его индоевропейские истоки, в частности, сопоставив его и со славянской сказкой о «Похищении Солнца» (но в том представленном в собрании Караджича сербском варианте, где мотив колеса отсутствует)⁴⁶. Вместе с тем Дюмезиль показал, что солнечное колесо нартовских сказаний (древнее иранское название которого *čarx* < *k^wek^wlo сохранено в черкесском и убыхском) выступает в древних мифах, связанных с сезонными праздниками⁴⁷. Это колесо убивает Созырыко. Правильность проведенных независимо друг от друга разборов Афанасьева и Дюмезиля подтверждается благодаря точному совпадению схемы словацкого варианта общеславянского сказочного сюжета «Похищение Солнца» с аналогичным восточноиранским, отраженным в нартовском эпосе. В осетинской традиции сохранен и сезонный ритуал, позволяющий обнаружить первоначальную основу мифа.

К числу древних элементов славянского эпоса, для которых удастся восстановить индоевропейский ритуальный прототип, принадлежит и мотив коня, который может «говорить» (с.-хорв. *диванити*) на своем языке⁴⁸. Как установил В. И. Чернышев, «говорящий конь в сербских и русских песнях является архаичным пережитком, удостоверяющим давнее родство тех и других»⁴⁹. Близкие соответствия обнаруживаются в образах волшебных коней в других индоевропейских традициях, связываемых с общеиндоевропейским культом коня и с соответствующими ритуалами, достаточно хорошо сохранившимися и у славян, в частности в погребальном обряде.

Достаточно тесная связь мифопоэтических формул — как индоевропейских, так и общеславянских, с ритуалами заставляет поставить вопрос о критериях, позволяющих отнести ту или иную формулу к поэтическим, а не просто к обрядовым (и соответственно отделить в какой-либо мере собственно поэтический язык от ритуального). Важнейшим из таких критериев является наличие определенных принципов формальной (в том числе и звуковой) организации.

Согласно выводам Р. О. Якобсона, посвятившего специальное исследование общим формальным чертам разных славянских традиций, «почти каждый жанр фольклора (эпос, причитания, обрядовые песни и формулы, заговоры, загадки, пословицы) располагает общеславянским запасом тропов и фигур, звуковых и композиционных приемов, типов параллелизма и других образных средств. Общие структурные особенности русского и южнославянского эпоса, которые давно поразили проницательного Миклошича, явно показывают две вещи: что до распада славянской общности у славян уже была высокоразвитая эпическая техника и что за ней следовала непрерывная тысячелетняя традиция»⁵⁰.

В цитированном труде Р. О. Якобсона были реконструированы, в частности, некоторые типы паронимии, общие для разных славянских традиций (типа русск. *высоко сокол поднялся*, для которого обнаруживаются украинские, сербохорватские и другие славянские параллели). В некоторых из подобных случаев соответствия можно найти и в балтийском, как для комбинации названия волка с глаголом *влечь*: чешск. *Vlk vláčí dotud až i vlka povlekou* (в пословице), лит. *Piėci vilki vilku vilka*, где отражены если не древние этимологические, то народно-этимологические связи⁵¹. Этимологические фигуры, распространенность которых во

всех славянских поэтических традициях установлена уже в классических работах, подводящих к выводу о наличии единого общеславянского поэтического языка⁵², в некоторых случаях должны быть возведены к общеиндоевропейскому: так общеславянское сочетание **umьrěti svojo sьmьrtьjъ* 'умереть своей смертью', восстанавливаемое на основе с.-хорв. *umeretu svojom smrti*, польск. *swą śmiercią umrzeć*, чешск. *umřiti svou smrtí*, русск. *умереть своей смертью*, восходит к общеиндоевропейскому, что показывает совпадение с лит. *jis mire savo mirtimi* 'умер своей смертью', др.-перс. *uvāmšiyuš amariyatā* 'своей смертью умер' при наличии возможной параллели в хеттском⁵³.

С точки зрения структуры общеиндоевропейских и общеславянских поэтических текстов этимологические фигуры могут рассматриваться лишь как часть существенно более общего принципа, в соответствии с которым ключевое слово находит звуковой отклик в других словах того же текста — как ему родственных (в случае этимологических фигур), так и связываемых с ним только в данном контексте (анаграммы). Развивая идеи Соссюра, считавшего анаграммы основным средством построения древнего индоевропейского стиха⁵⁴, значительное число анаграмм в славянском эпическом материале выявил Р. О. Якобсон⁵⁵. Проведенные в последнее время сравнительные исследования мифопоэтических славянских текстов позволяют предположить, что в некоторых из них отражены анаграммы индоевропейской эпохи⁵⁶.

Еще более очевидны результаты, полученные благодаря исследованию сходных или почти совпадающих размеров в разных славянских (южной, с одной стороны, западной и восточной — с другой) поэтических традициях, позволяющих установить общеславянские принципы метрической организации текста. Основным источником для реконструкции праславянского стиха является народная поэзия, менее подверженная иноязычным влияниям: благодаря своей консервативности она сохраняет не только обозначающую сторону стиха (формальную метрическую схему), но и означаемую сторону (приурочение формальной схемы к определенному жанру). Те нововведения, которые обнаруживаются в отдельных поэтических традициях, часто легко объясняются как следствия преобразования праславянской схемы, вызванного изменением в фонологических системах отдельных славянских языков. В настоящее время наиболее достоверные реконструкции праславянского эпического стиха⁵⁷ основываются именно на сравнении северновеликорусской и сербской эпических традиций.

В частности, таким образом восстанавливается праславянский десятисложный стих. Его основные характеристики таковы: 1) в строке десять слогов; 2) после 4-го слога обязательна цезура; 3) количественные отношения последних трех слогов упорядочены таким образом, что 9-й слог всегда долгий, а последний (10-й) слог безразличен к долготе и краткости. Что же касается количественных отношений в начале строки и распределения ударений в строке, то они подчинены только статистическим закономерностям. Следовательно, вводя знак *x* для обозначения слога, знак *|* для цезуры, знак *||* для конца строки, схему праславянского десятисложника можно записать следующим образом:

(1) *x x x x | x x x x̄ x̄ ||*.

Одним из отражений этого праславянского метрического типа является сербохорватский десятисложник (десетерац) типа:

Ўранила | Кѡсовка дѣвојка, ||
 Ўранила | рѣно у нѣдельу
 У нѣдельу | прије јарка сунца, ||
 Засукала | бйјелѣ рукаве... ||

В сербохорватском десетераце сохраняются первые две характеристики праславянского десятисложника, а третья характеристика проявляется в том, что ударный и безударный долгий крайне редко встречается в 8-м и 7-м слогах. Кроме того, специфическое развитие сербохорватской просодической системы, обусловившее безударность конечных слогов, привело к тому, что перед цезурой и перед концом строки два последних слога (соответственно 3-й и 4-й, 9-й и 10-й) принадлежат к одной словесной группе. Помимо указанных метрических ограничений в сербохорватском десетераце обязательно то, что внутри строки хотя бы одна граница каждой словесной группы должна предшествовать нечетному слогу. Из статистических тенденций сербохорватского десетераца особенно существенны, во-первых, хореическая, сказывающаяся в безударности четных слогов, во-вторых, меньшая ударность 3-го и 7-го слогов по сравнению соответственно с 1-м и 5-м, 5-м и 9-м, в-третьих, наличие трех фразовых ударений (из которых одно предшествует цезуре, а два других следуют за ней), в-четвертых, преимущественное тяготение к открытым слогам в конце строки.

Таким образом, два праславянского выводятся следующие установленные Р. О. Якобсоном метрические константы и метрические тенденции сербского десятисложного стиха.

а) Метрические константы:

1. изосиллабизм: каждая строка содержит десять слогов;
2. имеется обязательная синтаксическая пауза между строками;
3. обязательный словораздел между словесными группами — между первыми четырьмя слогами и следующими шестью;
4. 10-й и 4-й слоги принадлежат к той же словесной группе, что и 3-й и 9-й:
 $4 | 6 = x x x x | x x x x x x$;
5. словесные группы с четным количеством слогов должны начинаться с нечетного слога;
6. ударный краткий избегается в 9-м слоге, а ударный долгий практически никогда не встречается в 8-м и 7-м слогах.

б) Тенденции (выявляются статистически):

1. долгие, даже и безударные, чаще встречаются в 9-м, чем в каких-либо других слогах, и долгие послеударные реже встречаются в 7-м и 8-м слогах. Просодическое удлинение 9-го слога сопровождается соответствующими явлениями в исполнении и музыкальном сопровождении;
2. аномально малое число словесных групп с нечетным числом слогов по сравнению с сербохорватской прозой;
3. четные слоги обычно безударны;

4. каждый четный ритмический центр менее ударен по сравнению с соседними нечетными: 3-й слог — по сравнению с 1-м и 5-м, 7-й — по сравнению с 5-м и 9-м;
5. в каждой строке обычно три фазовых ударения — одно в первом колоне, два — во втором колоне.

Как отмечал еще Срезневский (а позднее подробно доказал Корш), такой же размер имеется у всех славян. Его нет у соседних неславянских народов — за исключением венгров, по-видимому, как полагал Корш, заимствовавших сходный двенадцатисложный размер у славян (тогда как древний угорский восьмисложный стих сохранился у остяков и вогулов).

В южнославянской области эпический десятисложник есть у словен, македонцев, западных болгар; но в болгарских диалектах со свободным динамическим ударением ударение и словораздел менее зависимы друг от друга (сходное явление замечается — по тем же фонетическим причинам — в русском). Таким образом, с полной достоверностью его можно считать общим для всех южных славян. Что касается западных славян, то, как указал Корш, можно доказать древность для них десяти- и двенадцатисложного стиха. Однако в западнославянском стихе количественное замыкание сменяется рифмой, что можно доказать на основании сравнения рифмованного и нерифмованного вариантов одного и того же текста. Совпадение южнославянских фактов с западнославянскими, однако, могло бы объясняться распространением этого размера из какого-либо одного культурного очага. Но славянская территория делится на различные области, между которыми долгое время не было никаких связей. Такими разорванными (в культурно-историческом и языковом смысле) областями являются южнославянские — сербохорватская, с одной стороны, северновеликорусская, с другой стороны («Исландия русского эпоса»).

Соответствующие сербскому десетерацу русские метрические типы представлены тремя разновидностями стиха былин, описанными Н. С. Трубецким и Р. О. Якобсоном:

(2) x x \acute{x} x \acute{x} x x x \acute{x} x

Как во-сто́льном го́роде во Кіеве

А у сла́вна кня́зя Володи́мера;

(3) x x \acute{x} x x \acute{x} x x x \acute{x} x

Как во-сто́льном во го́роде во Кіеве

А у ла́скова кня́зя Володи́мера;

(4) x x \acute{x} x x x \acute{x} x x x \acute{x} x

Как во-сто́льном было го́роде во Кіеве

А у ла́скова у кня́зя Володи́мера.

Для этих трех разновидностей былинного стиха общими являются следующие характеристики: 1) дактилическая клаузула, всегда отделенная тремя безударными слогами от обязательного ударения на 7-м слоге, считая от конца; 2) двусложная анакруза, предшествующая обязательному ударению на 3-м слоге, считая от начала. Количество слогов между 3-м слогом, считая с начала, и 7-м слогом, считая с конца, не меньше одного слога, причем один из этих слогов всегда принадлежит в качестве безударного к той же словесной группе, что и предшест-

вующий ударный 3-й слог с начала. Типы (2) и (4) характеризуются закономерным хорейским чередованием ударений в отличие от типа (3), который можно записать в виде 2' 2' 3' 2 (из этой записи видно, что вторая двусложная группа, разрушающая хорейский метр, могла возникнуть по аналогии с двусложной анакрузой и двусложной безударной группой в конце строки). Продуктивность типа (3) может служить косвенным аргументом, говорящим в пользу гипотезы о его вторичном происхождении. В былинах особых жанров (в частности, связанных со скomorоxами) встречаются формы былинного десятисложного стиха, которые сходны с типом (2), но отличаются от него женским, а не дактилическим окончанием. Хорейский размер особенно явно выступает в тех местах этих былин, где для его соблюдения вставляются многочисленные паразитические словечки.

А ко той вдове да ко Нениле...
 Говорил да тот да ведь крестьянин...
 Он привез ведь тут да свою мать...

(5) x x x x x x x x x x

Именно последняя разновидность (5) былинного стиха особенно удобна для сравнения с сербохорватским десетерацем (хотя в этой последней разновидности нарушена закономерная для трех других типов связь 4-го слога с 3-м). Древнейший русский прототип стиха былин может быть охарактеризован следующим образом: сохраняются две первые характеристики, третья преобразуется в акцентуационную (клаузула x x x, позднее заменяемая дактилической x x x x), четные слоги обычно безударны; 3-й и 9-й слоги обязательно ударны. В связи с обязательной ударностью 3-го слога (специфической именно для русского стиха былин) либо устраняется цезура при сохранении хорейского десятисложного метра (тип 5), либо сохраняется цезура при изменении числа слогов (тип 3).

Различные отражения того же праславянского десятисложного размера (с различными ограничениями и нововведениями) обнаруживаются и в других славянских — южных, западных и восточных — поэтических традициях. В частности, аналогию с преобразованными русскими формами этого размера можно видеть в тех южнославянских (в частности, болгарских) метрических типах, которые (как и русские) основаны не на противопоставлении долготы—краткости, а на различии ударности — неударности; таким образом, типология славянских просодических систем может быть распространена и на системы стихосложения. С другой стороны, преобразование праславянской клаузулы в русское дактилическое окончание, которое может выступать и как рифмоид, можно сравнить с такими преобразованиями той же клаузулы в западнославянском стихе, где прежние соотношения по долготе — краткости частично заменяются рифмовкой. В тех славянских поэтических традициях, где сохранились древние жанровые различия, десятисложник выступает в качестве эпического стиха (в частности, у восточных и южных славян); там же, где древние жанры преобразовались, десятисложник употребляется в тех жанрах, которые ближе всего древнему эпическому (у западных славян).

К праславянским стихотворным размерам, видимо, можно отнести и двенадцатисложный стих, обнаруживающий тесную связь с десятисложным. В десятисложном стихе помимо рассмотренной выше основной схемы 4 + 6, характерной для эпического стиха, встречается (преимущественно в лирической поэзии) и

схема 5 + 5, где строка делится цезурой пополам; такое же двоякое членение (4 + 4 + 4 и 6 + 6) имеется и в двенадцатисложнике:

6) x x x x | x x x x | x x x x ||
7) x x x x x x | x x x x x x ||

Между северновеликорусской и сербохорватской областью сходства наблюдаются не только в отношении древнего десятисложного эпического стиха, но и по отношению к плачам и причитаниям. При этом на материале плачей (причитаний) можно легче обнаружить закономерные отношения между южнославянскими и восточнославянскими метрическими формами.

Плачи у южных славян существуют в двух стихотворных формах — в форме более длинного и более краткого стиха. Более длинный состоит из двенадцати слогов, кончается синтаксической паузой и разделен на три колона по четыре слога в каждом с трохаической тенденцией (особенно в последнем колоне). Конечный слог каждого колона всегда безударен и принадлежит к той же словесной группе, что и предшествующий слог. Закономерности, присущие сербскому трохаическому ритму, исследованы статистически.

Более краткий не имеет среднего колона: строка состоит из 8 слогов, которые делятся на два четырехсложных колона, что соответствует стиху болгарских плачей (*тъжачки*). Двенадцатисложный стих южных славян имеет аналогии в стихе русских причитаний, но в русском народном стихе нововведением является дактилическая рифма, поэтому строка тринадцатисложна. В русском безударность всех четных слогов почти что метрическая константа (а не тенденция, как в сербском). Ударение обязательно на 3-м и 11-м слогах, почти постоянно на 7-м, факультативно на 1-м и (гипотетически) 13-м слоге и весьма необычно на 9-м и 5-м. Более сильные ритмические центры могут делить строку на колоны, которые делятся подвижной границей (ср. болгарский).

В двенадцатисложнике при членении типа (6) первая группа (до цезуры) сходна с первой группой в основной схеме (1) десятисложника; при членении типа (7) вторая группа (после цезуры) сходна со второй группой в основной схеме (1) десятисложника.

Так же как и основная схема десятисложного стиха, двенадцатисложник типа (6) лучше всего сохранился в двух изолированных областях, не сообщавшихся непосредственно друг с другом: в сербохорватской и севернорусской, что делает реконструкцию этих размеров особенно надежной с точки зрения лингвистической географии. Преобразование исходного праславянского типа двенадцатисложника в те формы, которые в сербохорватском и русском используются как стих причитаний, в общем соответствует тем же закономерностям, которые отмечались выше применительно к десятисложнику. В частности, в русских причитаниях типа

Ука́тилося | вели́кое | желáньце ||
Оно в во́душки | желáнье, | во глуб́кие, ||

наблюдается обязательность ударения на 3-м слоге, считая с начала, ведение дактилической клаузулы и двусложной анакрузы и преобразование границ средней группы, сравниваемое с аналогичными чертами в русском стихе былин. Харак-

терно, что тринадцатилложный стих былин типа (4) можно рассматривать не только как расширенный вариант десятисложника, но и как закономерное развитие двенадцатисложника. Чередование десятисложных строк с двенадцатисложными в пределах одного сочинения отмечается в сербохорватском стихе, а также в других славянских поэтических традициях (восточных, западных и южных), где наличие десятисложного стиха обычно предполагает и наличие двенадцатисложного. Древность двенадцатисложника подтверждается и другими, более косвенными данными, в частности наличием соответствующих музыкальных ладов (польский краковяк). Двенадцатисложный стих использовался не только в эпосе и в таких специфических жанрах, как причитания, но и в номологических и подобных им высказываниях, например в поговорках (ср. аналогичное употребление греческого пароймического стиха, сопоставляемого со славянским десятисложником).

Реконструируемый праславянский восьмисложный стих представлен, как и предыдущие размеры, в двух вариантах: 5 + 3 и 4 + 4, засвидетельствованных во всех основных славянских поэтических традициях:

(8) x x x x x | x x x ||

(9) x x x x | x x x x ||

Восьмисложный стих типа (9) можно рассматривать как сокращенный вариант типа (6), параллелизм этих двух типов подчеркивается тем, что они выступают в качестве двух форм плачей (или причитаний) как в сербохорватской поэтической традиции, так и в севернорусской. Восьмисложник типа (8) встречается в качестве стиха исторических песен и в этом смысле противопоставлен эпическому десятисложнику (ср. аналогичное противопоставление стиха исторических песен и эпического стиха в кельтской, германской и других индоевропейских поэтических традициях).

Помимо указанных типов стиха к праславянским прототипам можно возвести еще целый ряд размеров как с еще меньшим числом слогов (например, семисложник со схемой 4 + 3), так и с большим числом слогов (тринадцатисложник со схемой 4 + 4 + 5 и четырнадцатисложник со схемой 4 + 4 + 6). Однако применительно к размерам с числом слогов, большим чем 12, надежна скорее реконструкция не данного праславянского размера, а тех схем отдельных многосложных групп (из четырех, пяти и шести слогов), путем монтирования которых могли получаться тринадцатил- и четырнадцатисложные строки. В качестве аналогии можно указать на то, что в русских народных песнях (например, записанных Р. Д. Джеймсом) используются шестисложные строки типа $\acute{x} x x x \acute{x} x$, $x x \acute{x} x \acute{x} x$, каждая из которых может рассматриваться как составной элемент стиха русских былин или причитаний.

Исследования по индоевропейской метрике, осуществленные на протяжении двух последних десятилетий, показали, что семи- и восьмисложная строка с метрически фиксированной клаузулой является, по-видимому, наиболее архаическим типом метрической организации⁵⁸. Вместе с тем все шире выявляется пространенность обрядового восьмисложного стиха с членением 5 + 3 в славянском обрядовом фольклоре⁵⁹. Расширение круга сравниваемых индоевропейских метрических традиций, включающих не только греческую и индийскую (на ко-

торые в основном опирались Мейе, чьи выводы поэтому относятся скорее к общегреческо-арийскому, чем к индоевропейскому), но также и кельтскую, латинскую, хеттскую (и позднеанатолийскую — лидийскую), позволяет уточнить типы метров, которые можно считать общеиндоевропейскими источниками славянских. В качестве таких архаических типов выступают преимущественно семисложники и восьмисложники со словоразделами после 3-го или 4-го слогов и фиксированной клаузулой типа - х - х и ее вариациями. Из этих типов непосредственно выводима метрика древнейших ритуальных славянских песен. Поэтому выводы сравнительной метрики согласуются с другими приведенными выше фактами, позволяющими считать, что славянская традиция составления архаических мифопоэтических и обрядовых текстов прямо продолжала индоевропейскую. Истоки древнего литературного языка славян восходят к общеиндоевропейской поэтической речи, что весьма существенно для ранней культурной истории славянства.

ПОСТСКРИПТУМ

О современном состоянии реконструкции индоевропейской поэтики и метрики см. в статье о лувийской поэзии в этом томе; об общей постановке вопроса см. выше в статье о реконструкции литературы; некоторые вопросы использования этой традиции поэтами (Пушкиным) изучены в заметках об индоевропейской поэтике в этом томе.

Примечания

¹ См.: *Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache der indogermanischer Zeit.* Wiesbaden, 1967; *Indogermanische Dichtersprache / Hrsg. von R. Schmitt.* Darmstadt, 1968. Ср.: *Wüst W. Zum Problem einer indogermanischen Dichtersprache // Studia A. Pagliaro oblata.* Roma, 1969. Vol. 3. P. 251—280; *Lazzaroni K.* [Рец.: *Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache...*] // *Studi e saggi linguistici.* 7. Supplemento alla rivista «L'Italia dialettale». 1968. Vol. 31. NS 8. См. также статью о древнеиндийской эстетике в настоящем томе.

² См. обоснование этого тезиса, впервые выдвинутого П. Тиме, в указанной выше книге: *Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache...* S. 57, 61—102. Существенной представляется возможность соотнесения этой черты общиндоевропейского эпоса, роднящей его с евразийским (тюркским, монгольским и т. п., что в известной степени допускает и вероятность ностратической, если не ареальной интерпретации) характером жизни ранних индоевропейских племен в пору их расселения.

³ *Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache...* S. 69—71. Как в этом месте труда Р. Шмитта (и его предшественников), так и во многих других не учтен приводимый далее славянский материал, весьма существенный еще и потому, что он доказывает более широкий характер группы индоевропейских диалектов (за пределами греческо-арийского), в которых отражено данное сочетание.

⁴ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* К реконструкции праславянского текста // *Славянское языкознание: V Международный съезд славистов: Доклады советской делегации.* М., 1963. С. 133, 134. *Milewski T.* *Indoeuropejskie imiona osobowe // Polska Akademia Nauk: Prace Komisji językoznawstwa.* 18. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. С. 25.

⁵ Иванов В. В., Топоров В. Н. К реконструкции... С. 134; Milewski T. Indoeuropejskie imiona... S. 25, 218.

⁶ Относительно видового значения *žan* в этих контекстах, представляющего исключительный интерес для выяснения истоков видовой семантики слав. **žь-*, см. Josephson F. The Function of the Sentence Particles in Old and Middle Hittite // Acta Universitatis Upsalensis: Studia Indoeuropea Upsaliensia. 2. Uppsala, 1972. P. 238—243.

⁷ Логограмма SISKUR означает 'обряд', но в дубликате текста 398/и (см. Josephson F. The Function... P. 286, примеч. 145) этой логограмме соответствует *mal-te-eš-na-aš*, род.-дат. пад. мн. ч. от *malteššar* 'совершение молитв богам, сопровождаемых жертвоприношениями', отглагольное имя существительное от *malda(i)* 'молить, совершая жертвоприношение', в точности соответствующего слав. **modliiti*, см.: Иванов В. В. Русское *молить* и хеттское *malda(i)* // Этимологические исследования по русскому языку. Т. 1. М., 1960; Он же. Общеславянская, праславянская и анатолийская языковые системы. М., 1965. С. 104, 105.

⁸ Milewski T. Indoeuropejskie imiona... S. 25, 218. Значение приводится согласно словарю: Böhtlingk O. Sanskrit-Wörterbuch in kürzerer Fassung. St. Petersburg, 1883. Vol. 4. S. 42.

⁹ Относительно сопоставления греческого и древнеиндийского сочетаний см.: Иванов В. В., Топоров В. Н. К реконструкции праславянского текста... С. 134. Следует обратить особое внимание на исключительное сходство двух специализированных контекстов — военного и ритуального — в «Ригведе» и у Гомера, что позволяет возвести оба эти специальные употребления к общегреческо-арийскому.

¹⁰ Иванов В. В. Диахроническая и синхронная типология притяжательных конструкций с неотчуждаемыми пространственными служебными именами // Лингвотипологические исследования. М., 1975. Вып. 2. Ч. 2. С. 43—69; Он же. К типологии развития славянских и индоевропейских предлогов и послелогов // Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков. М., 1973.

¹¹ Milewski T. Indoeuropejskie imiona... S. 114, 115, 216.

¹² Ibid. P. 99.

¹³ Ibid. P. 216.

¹⁴ Ibid. S. 110—112.

¹⁵ К методике исследования исходных словосочетаний на основе образованных от них словосложений ср. Lehmann W. P. Proto-Indo-European Compounds in Relation to Other Proto-Indo-European Syntactic Patterns // Acta linguistica Hafniensia. 1969. Vol. 12. № 1. P. 1—20.

¹⁶ Zubatý J. Vykłady etymologicke a lexikální // Studie a články. Praha. Sv. 1, S. 1, 92, 93.

¹⁷ Тронский И. М. Советское языкознание. 2. Л., 1936. С. 25—26.

¹⁸ Иванов В. В. Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллели в греческой традиции // Древняя Индия. М., 1964; Он же. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 41—46 (см. также первую главу работы о предистории семиотики в первом томе настоящего издания).

¹⁹ Топоров В. Н. Этимологические заметки // Краткие сообщения Ин-та славяноведения АН СССР. 25. М., 1958. С. 80—88. Предложенная там (с. 80) этимология лат. *iste* 'этот'; слав. *istъ* остается более надежной, чем другие, выдвинутые позднее, ср. о них: Schuster Šewc H. Rozwazania etymologiczne // Slavia occidentalis. 1976. Vol. 33. P. 77. Ср. к этимологии: Dumézil G. La religion romaine archaïque. Paris, 1966. P. 134 (с литературой).

²⁰ См. специальный раздел, посвященный этому открытию В. Н. Топорова, в работе: Pohl H. D. Slavisch und Lateinisch // Klagenfurter Beiträge zur Sprachwissenschaft. Beiheft 3. Klagenfurt, 1977. S. 17.

²¹ Будилович А. XIII слов Григория Богослова в древнеславянском переводе по рукописи Имп. Публ. библиотеки XI в. СПб., 1875. С. 26.

²² Палея Толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. // Труд учеников Н. С. Тихонравова. М., 1892—1896. Вып. 1—2. С. 72.

²³ Ср. о необходимости аналогичного истолкования соответствия лат. *bīgae* 'двойная упряжь' и словин. *dyjgo* 'ярмо для двух быков', установленного О. Н. Трубачевым (*Трубачев О. Н. Заметки по лехитской этимологии // Исследования по польскому языку. М., 1969. С. 305; Он же. Несколько древних латино-славянских параллелей // Этимология 1973. М., 1975. С. 4*); *Иванов В. В. Язык как источник при этногенетических исследованиях и проблематика славянских древностей // Вопр. этногенеза славян и восточных романцев. М., 1976. С. 31*. То же замечание относится и к значительному числу соответствий, см.: *Safarewicz J. Le latin et les langues balto-slaves // Scritti in onore di Giuliano Bonfante. 2. Paideia, 1976.*

²⁴ *Thieme P. Die wurzel vat // Asiatica: Festschrift F. Weller. Leipzig, 1954. S. 656—666* (статья также включена в цитированную выше антологию: *Indogermanische Dichtersprache. S. 187—203*).

²⁵ *Thieme P. Die wurzel wat... P. 665*. В свете открытия Тиме, очевидно, можно вернуться и к предложению Педерсена (*Pedersen H. Hittitisch und die anderen indoeuropäischen Sprachen. København, 1938. § 23; Friedrich J. Hethitisches Wörterbuch. Heidelberg, 1952. S. 237*) о связи хеттск. *uttar* 'слово', 'речь, повествование, дело' с др.-инд. *vat-*, хотя фонетическая сторона сопоставления не вполне ясна.

²⁶ *Meid W. Dichtkunst, Rechtspflege und Medizin im alten Irland: Zur Struktur der altirischen Gesellschaft // Antiquitates Indogermanicae: Studien zur Indogermanischen Altertumskunde und zur Sprach- und Kulturgeschichte der indogermanischen Völker: Gedenkschrift Hermann Güntert zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 23. 1973. April / Hrsg. von M. Mayrhofer, W. Meid, B. Schlerath, R. Schmitt. Innsbruck, 1974. S. 32.*

²⁷ *Höffler O. Zwei Grundkräfte im Wodankult // Antiquitates Indogermanicae... S. 133—144*; ср. о культе Одина: *Jacoby M. Wargus, vargr 'Verbrecher, Volf'. Ein Sprach- und rechtsgeschichtliche Untersuchung // Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Germanistica Upsaliensia. 12. Uppsala, 1974; Иванов В. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от *aśva* 'конь' // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974. С. 122—126. См. также об Одине-Вотане в последней главе работы об эстетике Эйзенштейна в первом томе настоящего издания.*

²⁸ *Потанин Г. Н. Никольский уезд и его жители // Древняя и новая Россия. 1876. № 10. С. 140, ср.: Тульцева Л. А. Рябина в народных поверьях // Советская этнография. 1976. № 5. С. 89.*

²⁹ *Тульцева Л. А. Рябина в народных поверьях... С. 98.*

³⁰ *Веселовский С. Б. Ономастикон. М., 1974. С. 36; Тульцева Л. А. Рябина в народных поверьях... С. 90.*

³¹ Ср. латышское обозначение юных невинных девушек и юношей: *brūte vėl bērza galā* (вариант *bērzagalā*); *Mühlenbach K., Endzelin E. Lettisch-deutsches Wörterbuch. Riga, 1923. Bd. 1. S. 292.*

³² *Friedrich P. Proto-Indo-European Trees. Chicago, 1970. P. 157—158.*

³³ *Morgenstierne G. The Waigali Language // Norsk Tidsskrift for Sprogvienskap. 1954. Bd. 17. P. 238.*

³⁴ *Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд. М., 1974. Вып. 1. С. 197—203.*

³⁵ *Grienberger V. Die germanischen Runennamen // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 1896. Bd. 21. Некоторые связанные с этим вопросы, затронутые в настоящей статье, обсуждаются в кн.: Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. 1—2. Тбилиси, 1984.*

³⁶ *Schmitt R. Dichtung und Dichtersprache... S. 166—169*. В пользу интерпретации образа как поэтического могло бы говорить созвучие (возможно, намеренно подобранное) этого названия колеса и названия Солнца **s(a)uelol-n-*: в таком случае **k^welolo-* можно было бы рассматривать как индоевропейскую анаграмму названия Солнца.

³⁷ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. С. 135, 230 (реконструкции 181 и 182); *Они же.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 22, 221. См. также выше о символе колеса в статье об эстетике древней Индии.

³⁸ *Довнар-Запольский М. В.* Песни пинчуков // Белорусское Полесье. Вып. 1. Киев, 1895. № 12.

³⁹ *Moszyński K.* Polesie wschodnie. Warszawa, 1928. S. 157.

⁴⁰ *Шейн П. В.* Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суеверьями. СПб., 1874. С. 330.

⁴¹ *Терещенко А. В.* Быт русского народа. СПб., 1848. Ч. 2. С. 470, 521.

⁴² *Susil S.* Moravské národní písně. Brno, 1859. S. 444.

⁴³ Там же. С. 557.

⁴⁴ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей... С. 221 (там же литература вопроса). Ср. относительно части, возможно, сходного древнего символа, называемого в русских диалектах *ворожейка* (сопоставимо с хеттск. *hurki* 'колесо', тох. *A wärkänt-* 'колесо', тох. *B yerkwantai* 'колесо', *yerter* 'обод'), см.: *Иванов В. В.* Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1975. Т. 34. Вып. 5. С. 405.

⁴⁵ *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу... М., 1865. Ч. 1. С. 209.

⁴⁶ *Дюмезиль Ж.* Осетинский эпос и мифология. М., 1976. С. 71, 72. Славянские варианты сказки, приводимые Дюмезилем вслед за Веселовским (*Веселовский А. Н.* К вопросу о дуалистических космогониях // Этнографич. обозрение. 1890. № 2) и Драгомановым (*Драгоманов М.* Забележки върху славянските религиозно-етически легенди // Сб. за народни умотворения, наука и книжнина. София, 1892. 8), все связаны с дуалистическим северноевразийским мотивом птицы, ныряющей в море, см. анализ этих славянских мотивов: *Золотарев А. М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964. С. 273—275.

⁴⁷ *Дюмезиль Ж.* Осетинский эпос... С. 74—75, 112—115. Ср. также: *Албаров Б. А.* Легендарное колесо нартовских сказаний // Изв. Северо-Осетинского научно-иссл. ин-та. Орджоникидзе, 1968. Т. 37. С. 142—180.

⁴⁸ *Braun M.* Das serbokroatische Heldenlied // Opera Slavica. Göttingen, 1961. Bd. 1. S. 38.

⁴⁹ *Чернышев В. И. А. С.* Пушкин и сербские и русские народные песни // Изв. АН СССР: Отд-ние лит. и яз. 1948. Т. 7. С. 162. Ср. о ритуальной роли головы коня в древней индоевропейской символической: *Иванов В. В.* Древние культурные и языковые связи южнобалканского, эгейского и малоазийского (анатолийского) ареалов // Балканский лингв. сб. М., 1977. С. 13.

⁵⁰ *Jakobson R.* The Kernel of Comparative Slavic Literature // Harvard Slavic Studies. Cambridge (Mass.), 1953. Vol. 1. P. 51.

⁵¹ *Ibid.* P. 20.

⁵² *Миклошич Ф.* Изобразительные средства славянского эпоса. М., 1875; *Moszyński K.* Kultura ludowa Stowian. Cześć 2: Kultura duchowa, zesz. 2, rodz. 18 // Literatura ustna. Kraków, 1939; *Jakobson R.* The Kernel of Comparative Slavic Literature... P. 10—13.

⁵³ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* К реконструкции праславянского текста... С. 146, 147; *Иванов В. В.* Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках // Этимология 1976. М., 1979. С. 41—42 (там же библиография).

⁵⁴ *Sosyur de Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 633—649.

⁵⁵ *Jakobson R.* Selected Writings. Vol 4: Slavic Epic Studies. The Hague; Paris, 1966. P. 606, 607, 680—686. Эти исследования явились продолжением указанных выше трудов Р. О. Якобсона, еще ранее установившего характерные черты паронимии и этимологических фигур в славянском.

⁵⁶ *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Этимологическое исследование этимологически ограниченных групп лексики в связи с проблемой реконструкции праславянских текстов // Славянское языкознание: VII Международный съезд славистов: Доклады советской делегации. М., 1973. Там же приводятся некоторые дополнительные аргументы в пользу существования общеславянской металлингвистической традиции («поэт» как 'кующий речь'), восходящей к общендоевропейской.

⁵⁷ *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. 4. P. 414—463.

⁵⁸ *Watkins C.* Indo-European Metrics and Archaic Irish Verse // *Celtica*. 1963. Vol. 6. P. 194—249; *Cole T.* The Saturnian Verse // *Studies in Latin Poetry: Yale Classical Studies*. Cambridge (Mass.), 1969. Vol. 21. P. 1—75; *Nagy G.* Comparative Studies in Greek and Indic Meter. Cambridge (Mass.), 1974; *West M. L.* Indo-European metre // *Glotta*. 1973. Vol. 51. № 3—4. P. 161—187.

⁵⁹ *Земцовский И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 147, 163 и др.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ОДОЙ XVIII ВЕКА

1. Ода 1747 г. Ломоносова

«Ода на день восшествия на всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года» принадлежит к «похвальным», или «хвалебным», одам, призванным прославлять императрицу¹. Формальным поводом для написания оды послужило утверждение Елизаветой нового устава и новых штатов Академии наук, по которым количество отпускаемых на нужды Академии денег было увеличено вдвое. Это непосредственный повод для написания оды отражен в ее заглавии: «Радостные и благодарственные восклицания Муз Российских... несказанным величием... Елизаветы Петровны... обогащенных и восставленных»². Этому заглавию соответствует обобщенность авторского облика, выраженного (как в позднейшем научном языке³) местоимениями (и глагольными формами) множественного числа:

Чтоб слову с оными сравняться,
Достаток силы нашей мал,
Но мы не можем удержаться,
От пения твоих похвал.
Твои щедроты ободряют
Наш дух... (41—46)

Несколько од издано Ломоносовым анонимно, в том числе и ода 1747 г. До некоторой степени анонимность этих од находится в соответствии с отвлеченно-обобщенным авторским обликом. «Принципиальная анонимность» если не вообще оды XVIII в.⁴, то таких ломоносовских од, которые не должны были «выражать индивидуального сознания своего автора»⁵, следует понимать как установку на образ обобщенного автора: мысль излагается от имени целого множества людей и тем самым безлична (надлична).

Если автор в оде анонимен, то в роли адресата выступает псевдоним. Прославление императрицы связывается с темой мира, тишины. Елизавета вводится в круг представлений, связанных с миром, тишиной, двояким образом. Имя Елизаветы по-еврейски означает мир, тишину. Ломоносов обыгрывал это значение имени и в других своих одах⁶: *Как в имени твоём Предвечный поставил нам покая сень* (Ода 1759 г., 13—14). При этом Ломоносов следует правилу, сформулированному им в «Риторике» (§ 135): «От знаменования имени замысловатые речи

составляются: 1) Когда свойства или дела той вещи, или человека уподоблены будут тому, что имя значит».

Но обыгрывание имени — лишь один способ, благодаря которому Ломоносов может говорить о мире и о Елизавете одновременно. Второе и более существенное сопоставление Елизаветы и идеи мира проводится в оде не этимологически, а исторически: Елизавета приносит России мир.

Нетривиальность этого, казалось бы, стандартного одического штампа можно показать, анализируя отклики современников на оду. Любопытно, что в «Критике на оду» Сумароков всего решительнее возражал против тех именно мест оды, которые содержат воспевание мира. Полемика с Ломоносовым по поводу войны и мира начинается с первых строк статьи: «Я думаю, что ограда града войско и оружие, а не тишина»⁷. По поводу строк Ломоносова о том, что вслед за установлением мира корабли, полные сокровищ, выходят в море (начинается мирная торговля), Сумароков пишет: «Мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война или мир в государстве»⁸. Далее Сумароков утверждает, что мир в сущности беспредметен, не имеет особых признаков: «Солнце может смотреть на войну, где оно видит оружие победителей и побежденных, а тишина никакого существа не имеет»⁹. Особенно примечательны суждения Сумарокова, относящиеся в XIII строфе оды:

Великой похвалы достоин,
Когда число своих побед
Сравнить сраженьям может воин
И в поле весь свой век живет,
Но ратники ему подвластны,
Всегда хвалы его причастны,
И шум в полках со всех сторон
Звучащу славу заглушает,
И грому труб ее мешает
Плачевный побежденных стон.

Сумароков справедливо замечает, что под «воином» Ломоносов подразумевает не вообще война, а военачальника. Сумароков утверждает, будто только «пастухи» живут в поле, а военачальнику не пристало делать это.

В контексте этих и последующих замечаний, касающихся не только стилистики, но и сути оды Ломоносова, можно двояко понять и утверждение Сумарокова, относящееся к строкам:

Но ратники ему подвластны,
Всегда хвалы его причастны.

Возможно, что здесь, как и в других местах оды, Сумарокову претил возвышенный слог, прямо продолжавший «высокий штиль» церковнославянской традиции¹⁰. Но его замечание сводится к полной абсурдности двустишия: «Сии два стиха... и критики не достойны, а я могу клясться, что я не постигаю слагателя мнения, для чего он их написал»¹¹. Несомненное переплетение стилистической критики с тематическими возражениями очевидно в сумароковских замечаниях на предпоследнюю часть приведенной строфы: «Что шум со всех сторон звучащу славу заглушает, в этом я никакого возвышения стихотворного духа не вижу.

Мне кажется, чтоб это лутче было, чтоб оной со всех сторон происходящий шум гремящего славы гласа не мог заглушить. Глас славы больше бы стиху дал величества, нежели народный крик, который стиха ни мало не возвышает»¹². Едва ли не всего отчетливее возражения Сумарокова (явно не стилистические, а смысловые) высказаны по поводу конца той же строфы: «Если плачевный побежденных глас глушит глас славы, то конечно из того следует, что возглашает не громко. А потому что слава громко возглашает, то плачевный побежденных тон гласу не мешает. Глас славы далеко слышится, а побежденных стон недалеко простирается»¹³.

Тематическая сторона критики Сумарокова представляется важной для точного истолкования того, как тема тишины, мира воспринималась современниками. Если бы она была только одическим штампом, восходящим к 8 пифийской оде Пиндара и к «Оде на мир» Ронсара, и оставалась знаком «абстрактного конфликта», не разрешимого в творчестве «любого крупного одического поэта»¹⁴, то трудно было бы представить себе, как современник (Сумароков) мог быть столь ощутимо задет словесной формулировкой этого конфликта. Приходится допустить другое: современнику (пусть и недоброжелателю Ломоносова) было заметно то, что два столетия спустя может ускользнуть от исследователя (пусть сколь угодно почтительного к автору). Тема мира в то время звучала как реальный антоним теме войны, и каждому из этих звучаний могли сочувствовать или с ним не соглашаться.

Сказанному не противоречит очевидность связи некоторых мест оды 1747 г. с одой Ронсара, что отчасти подтверждается и звуковыми переключками, существенными при внимании Ломоносова к звучащей субстанции стиха, ср. *градов ог-рада* и *garde vigoureuse*:

O paix hereuse.
Tu es la garde vigoureuse
Des peuples et des leurs cités¹⁵.

Но оба мотива, объединяющие оды Ронсара и Ломоносова с пифийскими одами Пиндара (образ «возлюбленной тишины», *φιλοφρον ψυχία*, и духа поэта, уподобляемого кораблю при дуновении попутного ветра), могли быть заимствованы Ломоносовым из греческого первоисточника.

Более существенно другое: хотя воспевание мира у Ломоносова и было построено по традиционным образцам одической риторики, его восприятие могло оставаться столь живым, как об этом свидетельствует критика Сумарокова.

Предлагаемое истолкование «Критики на оду» можно подтвердить сравнением с другими сочинениями Сумарокова. Давно уже было замечено, что статьи Сумарокова о земледелии, где утверждалось, что «Россия паче всего на земледелие уповати должна» («О домостроительстве»), явились как бы ответом на оду 1747 г. Ломоносова, где такая роль отводилась промышленности, а не земледелию¹⁶. Для решения до сих пор вызывающего различные мнения вопроса о том, пародировал ли Сумароков во «Вздорных одах» самого себя¹⁷ или Ломоносова¹⁸, нужно обратить внимание не только на стиль этих од (где иногда возможны и сближения со стилем самого Сумарокова¹⁹), но и на их содержание. Особенно ожесточенным нападкам Сумарокова во «Вздорных одах» подверглась XXI строфа оды 1747 г.:

И се Минерва ударяет
 В верьхи Рифейски копием.
 Серебро и золото истекает
 Во всем наследии твоём.
 Плутон в расселинах мятется,
 Что россам в руки предается
 Драгой его металл из гор,
 Который там натура скрыла;
 От блеску дневного светила
 Свирепой отвращает взор.

В части оды, излагавшей идеи развития хозяйства России, эта строфа занимала такое же центральное положение, как в части, воспевавшей мир, — цитированная выше строфа о войне. Против строфы о войне Сумароков ополчился в статье «Критика на оду», а с ненавистным ему воспеванием горных недр сражался в одах-пародиях.

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить с только что приведенной строфой следующие места «Вздорных од» Сумарокова:

Там вижу грозного Плутона,
 Во мраке мрачный вижу взор,
 Узрев меня, бежит он с трона,
 А я тогда вспеваю взор.

Почти теми же словами, но ещё ближе к ломоносовскому тексту высмеивает Сумароков описание добычи металлов в «Дифирамбе»:

В Рифейски горы мешет искры,
 И растопляется металл.
 Трепещет яростный Плутон,
 Главу во мраке сокрывает:
 Из ада серебро лиется,
 И золото оттоль течет.

В другой пародии — «Дифирамбе Пегасу» Сумароков снова обращается в этой строфе оды 1747 г., не дающей ему покоя:

Во мраке непрестанной тени
 Металлы пали на колени...
 Плутон от ярости скрежешет,
 С главы венец сапфирный мешет,
 И ужасается стена.

Очевидной ошибкой было предположение, что именно эти строки представляют собой пародию на Петрова, а не на Ломоносова²⁰. На пародирование стиля Ломоносова указывают и выражения *в восхищении глубоком* и *в утоплении высоком* в том же «Дифирамбе Пегасу». В «Критике на оду» Сумароков осуждает ломоносовский оборот *нас в плаче погрузил глубоком*, замечая по этому поводу: *В глубоких потоках слез сказать нельзя, не только в глубоком плаче*. Отсюда у Сумарокова оксюморон, приведение к нелепости ломоносовского образа.

Возвращение к другой же «излюбленной» идее, осмеиваемой Сумароковым в оде 1747 г. Ломоносова, объединяет «Вздорную оду» и «Дифирамб». Это — сло-

ва Ломоносова о «российских Колумбах», плывущих по северным морям. Насмешка над этой мыслью, казавшейся Сумарокову безумной, содержится и во «Вздорной оде»:

О вечный лед, моя ты слава

и в «Дифирамбе»:

Уже стал таять вечный лед,
Судам дорогу отверзая.

В последнем двустишии Сумароков пародирует и характерный «библейзм» (термин Пушкина) возвышенного стиля оды 1747 г., ср. в этой оде Ломоносова *И к счастью отверзает дверь* (120) (при явной параллели в *Милосердии двери отверзи нам*²¹), *Се мрачной вечности запону Надежда отверзает нам* (181—182). В сумароковской пародии *дорогу отверзая* явственно относится к оборотам типа *запону отверзет* у Ломоносова, где на основе сложившегося в церковнославянской традиции устойчивого фразеологизма (*отверзает двери*) строится новый, непривычный и тем самым в известной мере нарушающий привычную фразеологическую систему.

Сравнение трех приведенных од Сумарокова, пародирующих XXI строфу оды 1747 г., позволяет выделить в этой строфе то место, которое вызывало наибольшую ярость пародиста:

Плутон в расселинах мятется...
Свирепый отвращает взор...

Эту строку Сумароков пародирует трижды:

- 1) Там вижу грозного Плутона
Во мраке мрачный вижу взор,
Узрев меня, бежит он с трона...
- 2) Трепещет яростный Плутон,
Главу во мраке сокрывает...
- 3) Плутом от ярости скрежешет
...И ужасается стена.

Борей, Нептун и Плутон у Ломоносова только на первый взгляд сохраняют связь со своими мифологическими прообразами. Это — название абстрактных идей, употребление которых лишает описания вещественной реальности.

Мифологическими именами Ломоносов пользуется как условными объяснениями понятий. Поэтому он соединяет их не согласно мифологии, а согласно смыслу собственной системы понятий. В мифологическом прототипе, которому Ломоносов не считал нужным следовать, не Минерва, а Нептун побеспокоил Плутона в его подземном царстве. Но Ломоносову важно сказать, что наука (Минерва) начинает добывать богатства гор (металл Плутона):

И се Минерва ударяет...
...Плутон в расселинах мятется...

В какой-то мере функция собственных имен — географических названий, почерпнутых из древних авторов (*верхи Рифейски*), соответствует функции мифо-

логических обозначений: они дают ярлык, определение, в необычной абстракции которого растворяется конкретное пространственное содержание образа.

Сравнение Лены с Нилом — одический штамп. Если в оде 1747 г. Ломоносов сравнивает с Нилом реку Лену, то в оде 1746 г. с Нилом он сравнивает Елизавету (строфа VIII в первой редакции, строфа X во второй редакции).

По своей абстрагирующей функции мифологические и экзотические географические уподобления можно соотнести с обилием у Ломоносова отвлеченных собирательных существительных, в частности на *-ство* (часто во мн. ч.: *препятства, варварства*). Частое их употребление — одна из давно отмеченных особенностей стиля Ломоносова²².

Но еще более важно то, что в языке оды свой конкретный смысл теряют и обычные конкретные существительные, становящиеся условными знаками определенных комплексов идей:

Тогда божественны науки
 ...В Россию простирали руки (81—83);
 Но кроткая Екатерина...
 Приемлет щедрой их рукой (105—107);
 Ты сыплешь полною рукою
 Свое богатство по земли (9—10);
 Но требует к тому Россия
 Искусством утвержденных рук (146—147);
 ...Что россам в руки предается
 Драгой его металл из гор (206—207).

Эти косвенные — метонимические и метафорические — использования слова *рука*, при котором место его денотата занимает смысл²³, свидетельствуют о забвении основного вещественного смысла слова, на применение его в значении показателя действия, искусства, обладания и т. п.

Тем более понятно постепенное претворение во все более отвлеченные аллегории и таких основных (ключевых) понятий оды, как «тишина». Ода начинается с обращения к «Тихине», в котором постепенно накапливаются определения ее, в том числе и характерный троп *градов ограда*, в котором используется созвучие самих основ. Следующие строки:

Вокруг тебя цветы пестреют
 И класы на полях желтеют —

могут считаться раскрытием олицетворения тишины, как «градов ограда». Смысл этих двух строк — изобилие как следствие мира. Отсюда возникает и смежное представление, вызвавшее упреки Сумарокова:

Сокровищ полны корабли
 Дерзают в море за тобою.

Всей этой цепи образов подводится итог в заключительных строках первой строфы:

Ты сыплешь полною рукою
 Свое богатство по земли.

Тишина становится аллегорической фигурой женщины, рассыпающей по земле сокровища. Тишина персонифицирована как аллегорическая собственница богатства. Поэтому во второй строфе оды (развивающей традиционные образы хвалебных стихотворных сочинений²⁴) солнце *возводит взор на тишину* и сравнивает ее с Елизаветой. Эта аллегорическая картина завершается в третьей строфе, где Елизавета, *прияв, обლობызала тишину*.

Одно и то же ключевое понятие происходит постепенно словно через ряд перевоплощений, сцепляясь со смежными представлениями. Первое из них ассоциируется со вторым, второе с третьим, что создает иллюзию семантической связности текста.

Объект, к которому обращается автор оды, меняется от строки к строке. Он назван только вначале: *тишина*, дальше же заменяется местоимением *ты*. Это местоимение позволяет соблюсти внешнюю связность текста при всей изменчивости его содержания. В третьей строфе период заканчивается. Здесь дается и завершение зрительного образа (*тебя, прияв, обლობызала*), и возвращение к первоначальному содержанию:

Тебя в Россию возвратила,
Войне поставила конец.

В цепи тропов у Ломоносова происходит взаимопроникновение ряда картин и идей, ассоциированных с основной темой. Эта последняя (хотя бы благодаря повторяющемуся местоименному обращению к ней) непрерывно напоминает о своем присутствии, все образы мыслятся в связи с ней. Зрительные и умозрительные ассоциации переплетаются друг с другом. Смысловой сдвиг использует Ломоносовым для оттенения смысла центральной идеи. В этом смысле и можно истолковать предложенное еще Г. А. Гуковским сопоставление полисемантизма образа у Ломоносова и у Жуковского²⁵.

Отсюда особая роль личных местоимений, которые, символизируя общее ключевое понятие, в каждой конкретной строке соответствуют кругу более частных образов, выражая преемственность сменяющих друг друга олицетворений (кроме рассмотренных первых трех строф, ср. использование местоимений *ты*, *твой* в XIV—XXI строфах оды)²⁶.

В связи с возродившимся интересом к ритму оды Ломоносова²⁷ представляет известную ценность анализ отдельных од именно потому, что в нем не сглажены отдельные ритмические особенности.

Общая характеристика четырехстопного ямба оды вытекает из статистики форм: 1-я — 22 %, 2-я форма — 0,8 %, 3-я форма — 22,9 %, 4-я форма — 50,1 %, 6-я форма — 0,8 %, 7-я форма — 2,8 %. В абсолютных цифрах: 1-я форма — 53 строки из 240, 2-я форма — 2 строки, 3-я форма — 55 строк, 4-я форма — 123 строки, 6-я форма — 2 строки, 7-я форма — 5 строк. По сравнению с суммарной статистикой (по десяти одам), приведенной к работе К. Ф. Тарановского²⁸, особенно обращает на себя внимание резкое повышение употребительности 4-й формы (50,1 % в данной оде при среднем числе 43,4 % в 10 одах Ломоносова, написанных сходным ритмом). В согласии с общей тенденцией к сдвигу ударений влево, открытой в той же статье К. Ф. Тарановского по отношению к женским строкам²⁹, 4-я форма используется в строках вида:

Послал в Россию человека;
Тебя в Россию возвратила.

В строках этой формы Ломоносов избегает цезуры на второй стопе (строки вида *Тебя, прияв, облобызала* редки). Чаще всего в строках с пропуском ударения на 3-й стопе Ломоносов использует посередине слово с женским окончанием, которому (согласно указанной закономерности, открытой К. Ф. Тарановским) вторит женское окончание всей строки:

Дерзакот в море за тобою.

Напротив, редкие строки с цезурой приобретают контрастный характер:

Довольство муз усугубляет.

Регулярно (в двух третях полноударных строк) цезура на второй стопе используется в 1-й форме, где она часто подчеркивает синтаксическое членение (иногда параллелизм двух половин строки):

Блаженство сел, градов ограда;
Приятных струн сладчайший глас.

В последнем случае обе половины строки грамматически и ритмически одинаково построены: за прилагательным следует существительное, за женским окончанием слова — мужское (аналогичная строка *В небесну дверь пресветлый дух*).

Соблюдением (больше чем в половине случаев) цезуры (но не мужской, а дактилической) отличаются строки 3-й формы. В них дактилическая цезура может повторяться в смежных строках:

Божественным устам приличен,
Монархиня, сей кроткий глас.

В этой форме Ломоносов избегает слов с гипердактилическими окончаниями. Поэтому из 16 вариантов данной формы в оде представлено только 10, тогда как из 16 вариантов полноударной 1-й формы встречается 15 (отсутствует только строка вида *Мой дядя самых честных правил*). В 3-й форме Ломоносов использует мужской слвораздел перед женской рифмой:

И класы на полях желтеют.

Ода начинается и кончается полноударными строками 1-й формы. Во второй строке использована 7-я форма с максимальным отступлением от метрической схемы (*Возлюбленная тишина*). Две первые строки задают, таким образом, пределы колебаний ритма. Переходы от строфы к строфе осуществляются путем использования одинаковых ритмических форм: конец 15-й строфы ритмически совпадает с началом 16-й:

Тобой восставленных наук
Хотя всегдашними снегами.

Так же объединяются ритмически рифмующиеся строки (167-я — и 170-я — с синтаксическим параллелизмом: *не устрашая — не разгоняя*), смежные строки (71-я и 72-я, 216-я и 217-я, 223-я и 224-я, где снова ритмический параллелизм подкрепляет синтаксический).

Распределение ритмических форм внутри строфы должно учитывать эту тенденцию наряду с закономерностью, открытой К. Ф. Тарановским.

Ода написана строфой, узаконенной Ломоносовым, типа Ab Ab CCd EEd (где A, C, E — женские рифмы, b, d — мужские). Строфа естественно распадается на четверостишие и два трехстишия, завершаемые мужскими рифмами (ср. мужские рифмы в онегинской строфе, завершающие первое четверостишие строфы и всю строфу в целом).

24 строфы соответствуют 24 сложным периодам. Ломоносов многие периоды строил симметрично. Ряд строф (VII, XVI, XVIII) построен из синтаксических единиц, каждая из которых занимала по две строки. Строфы IV, VIII, IX, XI, XVII, XX основаны на равномерном распределении предложений: синтаксические единицы соответствуют начальному четверостишию, первому и второму трехстишиям. Этот род периода Ломоносов называл «круглым». Пример «круглого» периода:

В толикой праведной печали
Сомненный их шатался путь,
И токмо шествуя желали
На гроб и на дела взглянуть.
Но кроткая Екатерина
Отрада по Петре едина
Приемлет щедрой их рукой,
Ах, если б жизнь Ея продлилась,
Давно б Секвана постыдилась
Своим искусством пред Невой.

(строфа XI)

Ломоносов выделил еще два типа периодов — «отрывной», состоящий из коротких отдельных фраз-строк (в оде 1747 г. отсутствующих) и «зыблющийся», состоящий из неровных частей — обычно одного большего и одного-двух малых предложений.

«Зыблющиеся» периоды основываются на строфическом переносе. Enjambement в основном наблюдается на рубеже первого четверостишия и первого трехстишия, на границе трехстиший внутристрофический перенос менее заметен, так как в этом случае шестистишие распадается на двустишие и четверостишие, внутри которых перенос скрадывается. В трехстишиях при парной рифмовке у Ломоносова встречаются очень резкие переносы:

Вы иаглы вихри не держайте
Реветь, но кратно разглашайте.

Парная рифмовка сглаживает перенос.

Иначе обстоит дело в начале строфы: перекрестная рифма более связывает свободу синтаксиса. Начальное четверостишие строфы — замкнутая единица, выход за пределы которой создает «зыблющийся» период. Пример выраженного внутристрофического переноса:

Толико земель пространство
Когда Всевышний поручил
Тебе в шастливое подданство,
Тогда сокровища открыл,

Какими хвалится Индия.
 Но требует к тому Россия
 Искусством утвержденных рук,
 Сие злату очистит жилу,
 Почувствуют и камни силу
 Тобой воссозданных наук.

(строфа XV)

В этой строфе благодаря переносу резко выделяется строка *Какими хвалится Индия*, что обращает внимание читателя и на рифму (*Россия — Индия*), вокруг которой разгораются споры современников (сумароковцев и Ломоносова). Рифма как ритмический элемент тесно связана с переносом. Так, однотипность четырех попарных глагольных рифм несколько скрадывает резкость переноса внутри шестистишия:

Твои щедроты ободряют
 Наш дух и к бегу устремляют,
 Как в Понт пловца способный ветр
 Чрез яры волны порывает,
 Он брег с весельем оставляет,
 Летит корма меж водных недр.

(55—60)

Одическая строфа здесь деформирована переносом: *ободряют Наш дух*. Но однозвучность глагольных рифм и их ритмико-грамматический параллелизм сглаживает резкость переноса.

Подчиненные предложения внутри строфы значительно самостоятельнее, чем в обычном сложноподчиненном предложении. Независимые же предложения не столько самостоятельны, как в обыденной речи. Начало и конец строфы часто мало между собой связаны, но переход от одной мысли или картины к другой совершается постепенно с помощью ритмико-синтаксического параллелизма, пунктуации (Ломоносов редко ставит точку посреди периода — обычно точка с запятой или запятая), ритмических и смысловых соответствий.

Характерным способом развития сложного синтаксического целого внутри периода было нагромождение однородных глагольных форм: «Когда на трон она вступила — тебя ...возвратила — войне поставила конец, тебя облобызала ...сказала» (строфа III).

В третьей строфе при пяти глаголах местоимение стоит только в одном случае: Ломоносов оставлял глаголы без местоимений, опираясь отчасти на латинскую традицию (ср. латинизм в той же строфе: *мне полно тех побед, сказала, разрывает прямую речь подобно лат. *inquit**).

Синтаксические и описанные выше ритмические особенности оды позволяют описывать период как способ развертывания мысли, соответствующий и намеренной выше системе абстрактных олицетворений.

Примечания

¹ Ср. общую стилистическую характеристику: *Грещищева Е.* Хвалебная ода в русской литературе XVIII в. // 1711—1911. М. В. Ломоносов: Сб. ст. под ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911. С. 93—149.

² Новый устав впоследствии вызвал критику Ломоносова, см.: *Стеклов В. А.* Михаила Васильевич Ломоносов. М., 1922. С. 70.

³ *Quine W. V.* The Scope and Language of Science // The British Journal for the Philosophy of Science. 1957. Vol. 8. № 27. P. 8; *Иванов В. В.* О семиотических аспектах взаимодействия естественных и формализованных (искусственных) языков в коллективе // Научно-техническая революция и функционирование языков мира. М., 1977. С. 48.

⁴ *Гуковский Г. А.* О русском классицизме // Поэтика. 5. Л., 1929. С. 57.

⁵ *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы XVIII в. М.; Л., 1936. С. 10.

⁶ Отмечено еще Мерзляковым: *Мерзляков А. Ф.* Разбор восьмой оды Ломоносова // Тр. Общества любителей русской словесности при имп. Московском ун-те. М., 1817. Ч. 7; ср. Русская поэзия / Под ред. С. А. Венгерова. СПб. Б. г. Т. 1, примеч. и доп., 294; *Ломоносов М. В.* Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова. М.; Л., 1935. С. 335; *Пумпянский Л. В.* Ломоносов в 1741—1742 гг. // XVIII век. Сб. 1. М.; Л., 1935. С. 110.

⁷ *Сумароков А. П.* Стихотворения. М., 1935. С. 344.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 345.

¹⁰ См. блестящий анализ стилистического аспекта «Критики на оду» Сумарокова: *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927; *Он же.* Сумароков и его литературное окружение // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 3. С. 374 и след.; см. также: *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 241—245; *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVIII—XIX вв. М., 1938. С. 98, 120—123. Наличие в критике Сумарокова и явных семантических тематических аспектов ранее не отмечалось, хотя это вполне согласуется с известной общей оценкой Сумарокова в цитированных работах Г. А. Гуковского.

¹¹ *Сумароков А. П.* Стихотворения... С. 352.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ См.: *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и Малерб // XVIII век. Сб. 1. М.; Л., 1935. С. 128, 129.

¹⁵ *Ronsard P. de.* Œuvres complètes. Paris, 1921. Vol. 3. P. 25; ср.: *Иванов В. В.* Лингвистические вопросы стихотворного перевода // Машинный перевод. М., 1961. С. 382 (см. выше в настоящем томе).

¹⁶ *Глинка С.* Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова. Ч. 2. СПб., 1841. С. 33; *Гуковский Г. А.* Сумароков и его литературное окружение... С. 361; *Берков И. И.* Ломоносов и литературная полемика его времени. М.; Л., 1936. С. 72—73.

¹⁷ *Берков И. И.* Ломоносов и литературная полемика...; *Быкова Т. А.* К истории текста «Од торжественных» А. П. Сумарокова // XVIII век. Сб. 5. М., 1966, С. 384; *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 32.

¹⁸ *Дуденкова И. А.* Идеино-художественная борьба в русском классицизме (1740-х, 1750-х и начала 1760-х гг.): Автореф. канд. дис. Ужгород: Ужгородский пед. ин-т., 1955. С. 13; *Герасимова Г. П.* Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова (1760—1763) // Учен. зап. Вологодского ин-та им. А. С. Серафимовича. Вып. 30. Вологда, 1970. Тексты од см. в кн.: Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2.

¹⁹ Ср. *Гуковский Г. А.* Русская литературно-критическая мысль в 1730—1750-е годы // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1966. С. 108 (О воздействии ломоносовской концепции на Сумарокова).

²⁰ *Гуковский Г. А.* Из историй русской оды XVIII века: Опыт истолкования пародии // Поэтика. 3. Л., 1927. С. 141. Там же см. о пародии на Ломоносова в двух первых строфах. Пародирование Петрова в других частях «Дифирамба Пегасу» не вызывает сомнений.

²¹ Ср. *Соловьев И. И.* Отражение языка и образов Св. Писания в книгах богослужебных в стихотворениях Ломоносова // Изв. Имп. АН. Отд. рус. яз. и слов. Т. 18. Кн. 2. С. 260.

²² Ср. из литературы: *Казанская Э. В.* Синонимия образований на *-ство (-тельство)* и *-ние* в языке научной прозы М. В. Ломоносова // *Очерки по истории русского языка и литературы XVIII в.: Ломоносовские чтения.* Вып. 2—3. Казань, 1969. С. 75—80.

²³ Этот существенный сдвиг в значении был при косвенном использовании слова выявлен уже в статье: *Фреге Г.* Смысл и денотат // *Семиотика и информатика.* Вып. 8. М., 1977. С. 184 и след.; ср. *Черч А.* Введение в математическую логику. М., 1960; *Выготский Л. С.* Психология искусства. 2-е изд. М., 1968.

²⁴ *Покотилова О.* Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII и начала XVIII столетия // 1711—1911. М. В. Ломоносов: Сб. статей / Под ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911. С. 72.

²⁵ *Луковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 40, 68.

²⁶ Некоторые любопытные замечания и примеры употребления указательных (а не личных) местоимений см.: *Чумакова Ю. П.* Указательные местоимения в похвальных одах М. В. Ломоносова // *Очерки по истории русского языка и литературы XVIII в.: Ломоносовские чтения.* Вып. 2—3. Казань, 1969. С. 214—222.

²⁷ *Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. // *Роль и значение литературы XVIII в. истории русской культуры.* М.; Л., 1966. С. 106—115.

²⁸ Там же. С. 110.

²⁹ Там же. С. 109—110.

К ИССЛЕДОВАНИЮ ПОЭТИКИ БЛОКА («ШАГИ КОМАНДОРА»)

0. Предметом настоящей работы служат некоторые вопросы поэтики Блока (преимущественно 10-х гг.), важные и для исследования крупных русских поэтов следующих поколений, испытавших его влияние. В этом отношении особый интерес представляет стихотворение «Шаги командора», высоко ценившееся в «Цехе поэтов» и прямо воздействовавшее на самых больших поэтов-акмеистов.

1. Метр и ритм

«Шаги командора» написаны разностопным «вольным хореем» (Гаспаров 1965, 87—88; 1974, 395; Руднев 1972, 242 и 61), но по отношению к этому стихотворению такое обозначение условно: по характеру чередования числа стоп (или метрически сильных слогов-иктов) «Шаги командора», состоящие из 10 хорейческих четверостиший, распадаются на три части (А, В, С) по три строфы каждая (ниже обозначаются соответственно А-I, А-II и т. д.) с одной промежуточной строфой (А') между А и В. Различия между частями определяются схемами:

А-I, А-II, А-III:	5 4 6 4
А':	5 4 5 5
В-I, В-II, В-III:	5 5 5 4
С-I, С-II, С-III:	5 4 5 4

Предположение о том, что «в основе стихотворения хорейческая строфа 5 4 5 4, но с вариациями» (Гаспаров 1974, 395) оправданно в том отношении, что схема 5 4 определяет не только обе половины четверостиший В и первые половины четверостиший А и А'. Только в А' четверостишие завершается не четырехстопной, а пятистопной строкой («Сладко ль видеть неземные сны?»), что образует трансформацию 5 4 → 5 5; результирующая схема 5 5 повторяется в первых половинах четверостиший В. Во вторых половинах четверостиший А обнаруживается трансформация 5 4 → 6 4. Таким образом, метрические отступления от основной строфы, выдержанной в С, всегда наблюдаются только в одной из строк: в 3-й в А, в 4-й в А', во 2-й в В.

Деление стихотворения на описанные метрические части согласуется с тематической его структурой. В строфах А-I, А-II, А-III дается экспозиция темы: пустая спальня со спящей Донной Анной и испуганным Дон-Жуаном. В А' вводится

в явном виде значимый для стихотворения (и отличающий его от других вариаций на ту же тему в европейской традиции) мотив мертвой Донны Анны. В строфах В-I, В-II, В-III приход Командора сопоставляется с цепью равнозначных ему образов, по самой сути своей звуковых, — рожка автомобиля, боя часов, — что особенно существенно для ритма. В строфах С-I, С-II, С-III осуществляется возврат к теме строф А, завершаемой последним боем часов в С-III. Это тематическое членение, объединяющее А и С и выделяющее В, может быть прослежено не только на уровне метра, но и на уровне ритмической структуры.

1.1. Немного менее половины строк стихотворения (16 из 40) написаны четырехстопным хореем, ритмические особенности которого видны из табл. 1, где скудость объема выборки искупается отчетливостью ритмической тенденции.

Таблица 1

	Стопы			
	I	II	III	IV
Число ударных иктов	14	16	6	16
в %	87,5	100	37,5	100

При сопоставлении со статистическими данными по другим поэтам XX в. и с языковой теоретической моделью (Гаспаров 1974, 96—97, табл. 10 и 10а) обращает на себя внимание крайне повышенная (в том числе и по сравнению с другими стихами самого Блока) ударность первого метрически сильного слога; точную аналогию обнаруживает только ритм четырехстопных хореев пьесы Цветаевой «Ариадна» (ударность первого икта 88,5). Пропуск ударения на этом слоге наблюдается только в 2-й (т. е. первой с этим размером) строке стихотворения («За ночным окном туман...»), сигнализирующей начало А, и в симметрично по отношению к ней расположенной 2-й строке А', где (единственный раз в 4-стопной строке во всем стихотворении) наблюдается пропуск двух метрических ударений («В зеркалах отражены», — $\cup \acute{\cup} | \cup - \cup \acute{\cup} ||$), что подчеркивает ритмическую необычность А'. Несколько пониженной по сравнению с другими поэтами (за исключением раннего Клюева, Городецкого и Мандельштама) является ударность 3-го метрически сильного слога, которая, однако, при этом точно совпадает с теоретической языковой моделью, предполагающей его ударность 37,6. Пропуски ударений на этом слоге в конце А-II и начале А-III, в А', а также в конце В-II согласуются с отмеченными ниже аналогичными пропусками ударений в смежных 6- и 5-стопных строках в А-II и А-III, а также в В-II и начале В-III и позволяют говорить о ритмическом единстве этих трех групп строк.

1.2. Около половины стихотворения (21 строка из 40) написано пятистопным хореем, ритм которого представлен на табл. 2.

Таблица 2

	Стопы				
	I	II	III	IV	V
Число ударных иктов	17	19	17	14	21
в %	80,9	90,5	80,9	66,6	100

При сопоставлении со статистическими данными по другим поэтам XX в. и с теоретической языковой моделью (Гаспаров 1974, 110—111, табл. 12 и 12а) обращает на себя внимание повышенная ударность 1-го слога, сопоставимая только со стилистическими характеристиками пятистопного хореев позднего Брюсова (ударность 1-го слога 80,5 в стихах 1916—1918 гг., но не ранее, т. е. для периода, существенно более позднего по сравнению с разбираемым стихотворением). Из четырех пропусков начального метрического ударения три сгруппированы в смежных строках В-I («Выходи на битву, старый рок!», «И в ответ — победно и влюбленно») и в начальной строке В-II («Пролетает, брызнув в ночь огнями»); автор признателен М. Л. Гаспарову, обратившему его внимание на эту и некоторые другие особенности ритма стихотворения. 4-й аналогичный пропуск ударения в начале 5-стопной строки знаменует начало С («На вопрос жестокий нет ответа»), симметричное по отношению к В-I.

Три строки стихотворения, написанные шестистопным хореем, характеризуются полноударностью 2-го и 3-го метрически сильных слогов при наличии одинаковых пропусков ударений на каждом из остальных слогов. На фоне преимущественно повышенной ударности существенный интерес представляет 6-стопная строка А-II «Из страны блаженной, незнакомой, дальней», характеризующаяся одновременным пропуском ударений на 1-м и 4-м метрически сильных слогах. Для 5- и 6-стопных строк стихотворения пропуски ударений не на предпоследнем сильном слоге могут считаться показательными (Иванов 1975, 33). Кроме только что приведенной 6-стопной строки А-II такой пропуск обнаруживается в рифмующейся с ней первой 5-стопной строке того же четверостишия («Холодно и пусто в пышной спальне»), в тематической и лексически связанной с нею же первой строке следующего четверостишия А-III («Что изменнику блаженства звуки?») и в завершающей 5-стопной строке А', а также в смежных друг с другом строках В-II, соединенных повтором слова *тихий* («Черный, тихий, как сова, мотор», «Тихими тяжелыми шагами»), и В-III («Настежь дверь. Из непомерной стужи»).

Во всех указанных группах строк пропуски ударений на одних и тех же или симметрично расположенных слогах объединяют тематически и синтагматически связанные между собой строки. Вместе с тем насыщенность ударениями на метрически сильных слогах сама по себе является иконической. Отсутствие пропусков метрических ударений выделяет строки А, А' и С, прямо относящиеся к Донне Анне и содержащие ее имя. В строфах, где непосредственно передается образ боя часов, — в В-III и С-III, только по одному разу встречается пропуск метрического ударения. Напротив, наибольшее число пропусков метрических ударений — 5 — выделяет строфу В-II, где речь идет о вступлении в дом Командора. В А-III, С-I и С-II — по два пропуска, в А-I (т. е. в начале стихотворения) — 3 пропуска, в А-II, А' и В-I — по четыре пропуска.

1.3. Взаимосвязь разобранных пропусков метрических ударений и особенности их размещения видны на ритмической схеме, см. табл. 3:

Таблица 3

А-I	$\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \cup \dot{\cup} \cup $ $\dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} \cup \dot{\cup} $
-----	--

Таблица 3 (продолжение)

A-I	$\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u} $
A-II	$\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} $ $-\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u} $
A-III	$\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u} $
A'	$\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $-\acute{u}\acute{u} \acute{u}-\acute{u}\acute{u} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u} $
B-I	$\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $-\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u} $ $-\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} $
B-II	$-\acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u} $
B-III	$\acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}-\acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} $ $\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} $
C-I	$-\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} $
C-II	$\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u} \acute{u}\acute{u} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{O} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} -\acute{u}\acute{u} $
C-III	$\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{O} $ $\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u}\acute{u} \acute{u} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} $ $\acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u}\acute{u} \acute{u} $

Несовпадение ритмического членения с синтаксическим в качестве особого приема выразительности используется только в В-III (в трех строках) — в строфе, вводящей слова Командора — *бой часов*, и в повторяющихся формулах в А-II, С-I и С-II.

1.4. Две характерные черты метрической и ритмической организации стихотворения — строгость строфической структуры с фиксированными вариациями и

насыщенность ударениями на метрически сильных слогах — отчетливо обнаруживаются при сопоставлении с более ранними опытами Блока, написанными разностопным хореем, где наблюдаются лексические и семантические переклички с разбираемым текстом. Особенно показательно сравнение «Шагов командора» (1910—1912 гг.) со стихотворением 1904 г. «День поблек, изящный и невинный...», где при наличии таких сходств, как тема смерти женщины, отражаемой в зеркале, *портьера* (ср. *занавес у входа*; к строке «Тихо дрогнула портьера» обнаруживается ритмическая и лексическая параллель во «Втором рождении» Пастернака: «Но неожиданно по портьере Пробежит вторженья дрожь», ср. у раннего Пастернака в шестистопном хорее «Никого не ждут, но наглухо портьеру»), *шаги* (*кавалера*, ср. *командора*), *служ* — *услыхала* (ср. *слуги* — *слышно*), обнаруживаются и близкие хореические схемы 5 5 4 4 (в 1-й строфе), 4 5 (в начале 3-й строфы), но характер чередований хореических строк (от 5-стопных до 2-стопных) значительно более свободен, а число пропусков метрических ударений весьма значительно (как и в метрически сходном разностопном хорее стихотворения 1907 г. «Насмешница», заключительная строфа которого содержит формулу «Ночь глуха», которая с той же рифмой — *пелуха* повторяется в «Шагах командора»). Для сопоставления с метром «Шагов командора» значительный интерес представляет последнее четверостишие «Осенняя воля» (1905 г.), где схема 5 4 5 5 совпадает с А. Сходные метры при обилии ударений на метрически сильных слогах характерны и для последних строф хореического стихотворения 1906 г. «Шлейф, забрызганный звездами...»; но единственная строка этого последнего, имеющая явное синтаксическое соответствие в разбираемом тексте («Ты — рукою узкой, белой, странной», ср. «Из страны блаженной, незнакомой, дальней») отличается от соответствующей строки «Шагов командора» существенно большей перегруженностью ударениями. Поэтому можно утверждать, что после перечисленных опытов разностопного хорее II тома Блок впервые в «Шагах командора» пришел к описанной ритмической форме. С некоторыми видоизменениями она воспроизводится и в стихотворении 1914 г. «Ветер стих, и слава зарева...», но большая свобода вариаций длины строк (включающая строки от 3-стопных до 5-стопных без жесткой строфической организации всего стихотворения) и меньшая отягченность ударениями на метрически сильных слогах объединяет и это стихотворение не с «Шагами командора», а с названными более ранними стихотворениями.

1.5. В этом же смысле не столько с ритмом, сколько с метром «Шагов командора» можно сблизить цикл из трех стихотворений Мандельштама, законченных не позднее осени (октября-ноября) 1920 г.: «Веницейской жизни мрачной и бесплодной...», «В Петербурге мы сойдемся снова...», «Чуть мерцает призрачная сцена...» и обнаруживающих как отмеченные несколькими исследователями семантические и лексические сходства с «Шагами командора» (см. о строках «Только злой мотор во мгле промчится И кукушкой прокричит» во втором стихотворении; Харджиев 1973, 279, ср. образы занавеса, смерти, ночи, спальни, зеркал, роль прилагательного *блаженный* и т. д.), так и стилистические и метрические (на что указали М. Б. Мейлах и М. Л. Гаспаров при обсуждении первого варианта настоящей работы). Но для метра мандельштамовского цикла сущест-

венно наличие 6-стопных нечетных строк, у Блока представленных лишь в трех строках из 40. В первом стихотворении («Венецкой жизни...»), отмеченном в записной книжке Блока, у Мандельштама преобладает схема 6 5 с дальнейшими трансформациями, хотя бы и единичными, 6 5 → 6 6 и даже 6 5 → 6 7 (см. о строке «Тяжелее платины Сатурново кольцо» Гаспаров 1974, 395, ср. 7-стопные хоренческие строки в составе полиметрического стихотворения 1932 г. «Там где купальни, бумагопрядильни...»). Нечетные 5- (а не 6-)стопные строки выступают только в 3-й строфе и в первых строках двух последних строф (трансформация 6 → 5 в схеме 6 5), тогда как четные 4- (а не 5-)стопные строки — только в завершающих строках 3-й и 4-й строф (трансформация 5 → 4 в той же схеме). Поэтому строфа 5 5 5 4, непосредственно сопоставимая с метром части В «Шагов командора», представлена только в 3-й строфе стихотворения, которая тем не менее благодаря обычному для хорей Мандельштама (Тарановский 1962) значительному числу пропусков метрических ударений отличается от ритма стихотворения Блока (при некотором сходстве ритма первых двух строк с В-II):

И горят, горят в корзинах свечи,
Словно голубь залетел в ковчег.
На театре и на праздном вече
Умирает человек.

Сопоставление с двумя другими стихотворениями цикла позволяет предположить, что и разбираемый текст Мандельштама состоял из четырех восьмистиший, но позднее одно четверостишие было опущено. Поскольку 3-я и 4-я строфы, а также две последние объединяются описанными метрическими трансформациями, вероятным кажется пропуск одного четверостишия, парного по отношению к стоящему особняком пятому, но следовавшего за четвертым. Причиной пропуска, в частности, могло быть то, что в предшествовавшем четверостишию строка «Черным бархатом завешенная плаха» намечает тему, продолженную (в том же метре) во втором стихотворении цикла в строках «В черном бархате всемирной пустоты» (ср. 5-стопную строку «В черном бархате советской ночи», внешне близкую к «Черным табором стоят кареты» в третьем стихотворении цикла): это сопоставление согласуется и с одинаковым образом свеч в обоих стихотворениях.

В стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» строфа схемы 5 4 5 4 повторяется (с единственной трансформацией 4 → 5 в конце второго восьмистишия) во втором и третьем восьмистишиях, составляющих половину всего стихотворения. Первое же и четвертое восьмистишия строятся на основе той же схемы 6 5, что и первое стихотворение, но с частой инверсией 6 5 → 5 6, что описывается трансформациями 6 → 5 (в первых строках первых двух четверостиший стихотворения и в первых трех нечетных строках последнего восьмистишия), 5 → 6 (во 2-й строке стихотворения и в последних двух четных строках последнего восьмистишия, где образуется инвертированная схема 5 6 6 6, в первоначальном варианте следовавшая за 5 5 5 6, ср. последовательность 5 6 6 в первых трех строках стихотворения), ср. также единичное 5 → 4 (в 4-й строке стихотворения, тем самым предвосхищающей метр срединных восьмистиший). Схема 5 4 5 4 бесперебойно выдерживается в начальных двух восьмистишиях третьего стихотворения Мандельштама «Чуть мерцает призрачная сцена...», но в двух следу-

ющих восьмистишиях осуществляются трансформации 4 → 5 (в первых двух четных строках третьего и четвертого восьмистиший), 4 → 6 (в предпоследней четной строке), 5 → 6 (в 3-й строке последнего восьмистишия, где прилагательное *блаженного* явственно говорит о связи со вторым стихотворением). Помимо существенного тяготения к шестистопности (в «Шагах командора» еле намеченного) стихи Мандельштама отличаются от блоковского текста значительной облегченностью метрически сильных слогов (в соответствии с общей тенденцией хорей Мандельштама, Тарановский 1962, 109). Для Мандельштама также чрезвычайно характерно регулярно двучастное синтаксическое деление строки, почти не встречающееся в стихотворении Блока, где синтаксические паузы среди строки в А-II, В-III, С-I и С-II служат исключительными приемами выразительности. Эти характерные черты указанной стихотворной формы у Мандельштама обнаруживаются и в конце стихотворения воронежского цикла (1936 г.) «Мой щегол, я голову закину...» (ср. также разностопный пяти- и шестистопный хорей в стихотворении того же времени «Я живу на важных огородах...», 1935 г.). Третья (последняя) строфа стихотворения «Мой щегол...», в целом написанного по схеме 5 4, отвечает схеме 5 4 6 4, совпадающей с метром части А «Шагов командора»:

Что за воздух у него в надлобье —
 Черн и красен, желт и бел!
 В обе стороны он в оба смотрит — в обе!
 Не посмотрит — улетел!

2. Анаграмматическая структура и рифмы

Можно предположить, что звуковую структуру «Шагов командора» задают анаграмматически осмысляемые имена *Донна Анна* и *(Дон-)Жуан*. Поэтому стихотворение представляет значительный интерес как один из наиболее наглядных примеров обнаружения в поэзии XX в. действия той «основополагающей и архаичной» закономерности, которой можно объяснить появление анаграмм (Lévi-Strauss 1971, 581—582; Иванов 1972, 86; Ivanov 1974, 837). Характерно, что и при анализе звуковой организации более ранних стихотворений Блока было выявлено, что небольшие звуковые единицы, такие как отдельные фонемы или группы фонем, внутри стихотворения могут семантизироваться «по принципу *pars pro toto*, благодаря их введению в аффективно насыщенные и стратегически размещенные в главных позициях ключевые слова» (Abernathy 1963 и 1967, 8, примеч. 23); например, в стихотворении «Ночная Фиалка» сочетание *от*, связанное с темой «болота» в 10 строках (240—249) повторяется 11 раз. В докладе В. С. Баевского и А. Д. Кошелева «Поэтика Блока: Анаграммы» на III Блоковской конференции в Тарту в апреле 1975 г. было показано, что анаграмматическая структура обнаруживается и во многих стихах I тома.

2.1. Звуковая организация стихотворения «Шаги командора» на фонемном уровне характеризуется явным преобладанием гласных *á* (всего 52 из 159, т. е. 32,8 %) и *ó* (всего 41 при частотах других ударных гласных: *é* — 25, *ы́* — 17, *í* — 14, *ú* — 10 при 11 безударных нередуцируемых *у*). Комбинации ударных гласных

á—ó, ó—á начинают стихотворение, в частности, в анаграмматических сочетаниях с *n* (ср. *занавес* в 1-й строке, где содержится костяк имени *Анна*; всего в первых двух строках шесть *n*; Иванов 1975, 34; статистическая значимость накопления *n* в стихотворении отмечена в упомянутом докладе В. С. Баевского и А. Д. Кошелева) и *ð*. В *A'* повторение имени *Анна* включено в строку, где 4 раза подряд повторено ударное *á*: «*Анна, Анна, сладко ль спáть в могиле?*», ср. сходное трехчленное построение в конце предпоследней строфы с инверсией сочетания *án* → *ná*: «*Анна, Анна! — Тишина!*», которая сходна с обнаруживаемой в конце первого четверостишия: «*Страх познавший Дон-Жуán*». Вероятной представляется анаграмма имени *Донна* в сочетании *ночь бледná* (с аналогичной инверсией *но* → *он*).

Сочетание *у — а*, повторяющееся в стихотворении 10 раз, представляется анаграммой имени *Жуан*; в частности, такое толкование можно дать звуковой структуре повторяющегося сочетания *слўги спя́т*, ср. также *утреннем тумáне* в последней строфе. Согласные этого же имени воспроизводятся в повторяющейся основе *блаженный, блаженство* (которая, по гипотезе В. С. Баевского и А. Д. Кошелева, как и некоторые другие упомянутые слова, — *занавес, ночь*, сама может быть гипогаммой, шифрующей другими соседними звуковыми комбинациями).

Возможно, что при изменении признака звонкости первых двух согласных на признак глухости последовательность *т... ш... н* в *тишина, страшно* можно соотнести с именем *Дон-Жуана*. Слово *тишина*, повторяющееся в стихотворении, анаграмматически связано с предикативным наречием *страшно* и словообразовательно соотнесено с повторяющимся в другой строфе прилагательным *тихий* (ср. словообразовательную связь прилагательного *блаженный* и последующего существительного *блаженство* в ритмически сходных друг с другом строках).

В двух последних строфах в явном виде наличествует звукопись, основанная на имени и символическом обозначении *Донны Анны (Дева Света! Где ты...)*; всего в В-I и В-II 10 *é* из общего числа 25, т. е. 40 %, Иванов 1975, 34 (В. С. Баевский и А. Д. Кошелев отмечают гипогаммы *свет* и *смерть* в этих строфах).

2.2. Существенной особенностью звуковой организации стихотворения является то, что его рифмы в основном включены в ту же сеть анаграмматических повторов.

Анаграмматически осмысляемые рифмы первых двух строф (А-I и А-II) явным образом соотносятся с рифмами трех последних строф С (которые отчасти и лексически их повторяют, ср. в начале стихотворения в А-I *туман* и *тумане* в конце стихотворения в С-III). С точки зрения анаграмматической особенно показательны первые рифмы *входа — свобода* с инверсией анаграмматического сочетания *дó* → *òд...* Анаграмматическая последовательность гласных *у... а* выдерживается в первых четырех мужских рифмах в А-I (где в рифме выступает и само слово — анаграмма *Дон-Жуан*). В А-II все рифмы (как и в двух последних строфах — С-II и С-III) строятся на гласной *á*. В женской рифме за *á* следует (не в контактной позиции) сочетание / *н'ь* / : / *спáл'н'ь* / — / *дáл'н'ьj* /, дающее гипогамму / *án'ь* /, развиваемую в С-III. В мужской рифме этому *á* предшествует безударное *у*, тогда как в следующей женской рифме в А-III выступает ударное *у*, в предшествующей строфе дважды встречающееся под ударением (*нўсто, слўги*, ср. отчасти созвучную и грамматически однотипную рифму *звўки — рўки*). А-III

и А-IV соединены одинаковой мужской рифмой, включающей анаграмматическое *н* и связанной с повторением формы *сны* (в одинаковом сочетании с глаголом *видеть*) в конце обеих четверостиший: *сочтены — сны — отражены — сны*. Наиболее изолированно в сети анаграмматических рифм стихотворения стоит женская рифма *застыли — могли* в А', как бы подчеркивающая особое место этой строфы. С В-I начинается цикл рифм, включающих ударное *ó* (все рифмы В-I, мужские рифмы С-II и С-III). В В-I первая рифма *бездóнно* содержит слово *Дóнна*. Женская рифма В-II / агн'ám'ь / — / шагám'ь / содержит в трансформированном виде анаграмматическое сочетание *á* + носовой согласный (*м' ← н'*). От других рифм стихотворения резко отличается глубокая рифма (*как...*) *мотóр — Командóр* (в строфе и строке, исходной для всего стихотворения), где второе слово содержит анаграмматические последовательности *ан* и *дó* (слово *Командóр* предварено созвучным с ним *дóm* с перестановкой *м*; фонема <м> наличествует и в женской рифме этой строфы).

В В-III приход Командора и бой часов сигнализируется первой (если не считать более обычной *спальне — дальней*) неточной женской рифмой усеченного (пополненного) типа (ср. Самойлов 1973, 219; Гаспаров 1975, 74—75): *стужи* (состав согласных этого слова предвосхищен в слове *настежь* в начале строки) — *ужин*; в последней рифме содержится большая часть анаграммы *Жуан*. Вторая неточная женская рифма того же типа в С-III *тумане — встанет* завершает стихотворение. Все остальные рифмы в С точные, мужские рифмы все строятся на ударном *á*. Строфы С-I и С-II объединяются одной мужской рифмой, связанной с повторением слова *тишина* в качестве первого рифмующегося мужского слова в С-II с повторением однотипной формулы: *тишина — (ночь) бледна — (ночь) мутна — тишина*. В тех же четверостишиях повторяются и внутренние рифмы *нёт отвéта — нёт отвéта — рассвéта; рассвéта — Дéва Свéта! Гдé ты*. В С-II и женские и мужские рифмы строятся на анаграмматическом сочетании *а* с носовым *н*, продолжающемся и в конечной женской рифме С-III.

2.3. Общая структура стихотворения задается повтором, связывающим А-II:

Холодно и пусто в пышной спальне,
Слуги спят, и ночь глуха

и С-I:

В пышной спальне страшно в час рассвета,
Слуги спят, и ночь бледна.

Звуковые и лексические вариации в этих формулах (ср. также *ночь мутна* в следующей строфе, продолжающей и нагнетающей композиционные повторы) представляют интерес для выяснения характера синтагматических связей. В первом употреблении формулы *глуха* в конце строки соотносится по звуковому составу со *слуги* в начале строки. Во втором употреблении *бледна* (которое в сочетании с *ночь* толкуется анаграмматически) в то же время воспроизводит состав согласных слова *холодна* из первой формулы (повторяющейся и в следующей строфе), тогда как слово *мутна* содержит звуковую тему *у-а* (ср. *Жуан*).

Второе употребление формулы характеризуется увеличением числа ударных *á* (пять при трех в первом употреблении), хотя в рифме появляется *e*, характерное именно для С.

2.4. Характерные особенности описанной звуковой структуры стихотворения видны из схемы решетки гласных, см. табл. 4.

Таблица 4

A-I	á-ó-á-ó ы-ó-у-á ó-э-á-ы-ó á-á-ó-у-á
A-II	ó-ý-ы-á ý-á-ó-у-á ы-э-ó-á ы-э-у-á
A-III	ó-э-ý й-й-ы ó-á-й-й-э-ý ó-á-й-ы
A'	й-ы-ó-ы á-ы á-á-á-á-й á-й-ы-ы
B-I	й-á-ý-ó й-й-á-ó э-э-ó э-э-ó-ó
B-II	á-ы-у-ó-á ó-й-á-ó й-ó-á ó-у-á-ó
B-III	á-э-э-ý ó-й-ó-ы-ó ó-ó-á-á-ý á-ó-ы-ó
C-I	ó-ó-э-э э-э-á ы-á-á-á-э ý-á-ó-á
C-II	á-э-ó-á á-э-ó-á э-э-э-ó-á á-á-á
C-III	ó-ó-ý-у-á ý-ы-э-á ó-á-э-á-á á-á-э-á

3. Поэтическая грамматика

На уровне поэтической грамматики самой приметной чертой этого стихотворения (как и ряда других лирических стихотворений Блока этого времени) является скудость употребления личных форм глагола при преобладании чисто именных предложений или предложений с именными формами предиката: с краткими формами прилагательных — *глуха, пуста, безумна, бездонна, бледна, мутна; готов*; причастиями — *сочтены, отражены*, предикативными наречиями, относящимися к «категории состояния» — *холодно, пусто, сладко, страшно, странно* (формально к этой группе приближается и согласованное с существительным среднего рода причастие *слышно — пенье*), ср. также предикативное употребление *настежь*. Поскольку все стихотворение (кроме прямой речи) написано в плане настоящего времени (единственное исключение — форма совершенного вида — *застыли* в А' понимается не столько во временном, сколько в видовом плане), во всех этих случаях отсутствует глагол-связка (ср. ее присутствие в ряду глагольных предложений прошедшего времени в начале стихотворения разноstopного хорея II тома «А под маской было звездно...»). Поэтому предложения с указанными видами именных предикатов совпадают по признаку отсутствия личных форм глагола с собственно именными предложениями как в утвердительном статусе (ср. уже в А-I: *Тяжкий, плотный занавес у входа*), так и в вопросительном (ср. в А-I: *Что теперь твоя постылая свобода*) и отрицательном (*нет ответа*). В А-I и С-II личные формы глаголов отсутствуют, в А-II и С-I единственной личной глагольной формой является непереходный глагол *спят* (в повторяющейся формуле *слуги спят*), обозначающий состояние; этот же глагол выступает в словоформе *спит* А-III, где к тождественному подлежащему (*Донна Анна*) относится и форма *видит* в сочетании *видит сны*, семантически связанном со *спит*. Обе эти формы трансформируются в А' (где употреблена и личная глагольная форма *застыли*) в инфинитивные конструкции с предикативным *сладко* (ср. такую же конструкцию *Сладко ль спать тебе, матрос?* в финале стихотворения того же периода — 1909 г. «Поздней осенью из гавани...»), а также скопление подобных инфинитивных конструкций в близком к именному стилю стихотворении 1908 г. «Май жестокий с белыми ночами!..», где личные формы встречаются только в повелительном наклонении, ср. *выходи* во 2-й строке этого стихотворения и во 2-й строке В-I). Строфы В-I и В-II характеризуются наличием связанных друг с другом личных форм настоящего времени (*поет — пролетает — вступает*); в В-II (как и в А-III) встречается деепричастный оборот (*брызнув*, ср. *скрестив*). На этом фоне особенно отчетливо выступает подчеркнутая неглагольность повествовательного текста в первых строках В-III, контрастирующая с личными глагольными формами прошедшего времени в конце той же строфы в прямой речи:

Настежь дверь. Из непомерной стужи,
Словно хриплый бой ночных часов —
Бой часов: «Ты звал меня на ужин,
Я пришел...»

Синтаксически сходные построения, начинающиеся предложной конструкцией с предлогом *из* без личного глагола, встречаются в начале стихотворения 1909 г. «Из хрустального тумана...».

Каждый вечер — запах мяты,
 Месяц узкий и шербатовый,
 Тишь и мгла.
 ..На траве, едва примятой,
 Легкий след.
 Свежий запах дикой мяты,
 Неживой голубоватый
 Ночи свет.

Несколько наиболее характерных лирических стихотворений III тома характеризуется преимущественным использованием именного стиля: «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (1912 г., по времени близко к дате завершения «Шагов командора»), «Черный ворон в сумраке снежном...» (1910 г.), «Ночь — как века, и томный трепет...» (1913 г.), «Была ты всех ярче, верней и прелестней...» (1914 г.). Начальные части, характеризующиеся именованным стилем (как в «Шагах командора») представлены в стихотворениях «Вновь оснеженные колонны...» (1909 г.), «Из хрустального тумана...» (1909 г.; четвертая строфа стихотворения тоже выдержана в именном стиле), «Унижение» (1911 г.), «Старый, старый сон. Из мрака...» (1914 г.), «На улице — дождик и слякоть...» (1915 г.), «Вот он — ветер...» (1908 г.; глагольная личная форма выступает только в предпоследней строке, контрастирующей с именованным стилем шести предшествующих строк). Некоторые стихотворения и начинаются и кончаются именованными конструкциями: «Перуджия» (1909 г.); «Весь день — как день: трудов исполнен малых...» (1914 г.); «Вербы — это весенняя таль...» (1914 г.; кажется возможным установить связь синтаксической конструкции начальной строки и трех последних — «Это — рыжая ночь твоих кос?...» и т. д. — с известным весенним стихотворением Фета «Это утро, радость эта» — «Это все — весна»; к Фету восходит и собственно именной стиль Блока, ср. «Шопот. Робкое дыханье...», см. подробнее в работе о «Бабочке-буре» Пастернака в первом томе настоящего издания). Из других стихотворений III тома характерные вкрапления именного стиля представлены в стихотворении «Демон» (1910 г.: четверостишие «И в горном закатном пожаре»), «Авиатор» (1910—1912 гг.; по времени написания почти совпадает с «Шагами командора»; строки «В бинокле, вскинутом высоко»), «Когда невзначай в воскресенье...» (1913 г.; конец последнего четверостишия); «Похоронят, зарюют глубоко...» (1915 г.; вторая половина 2-й строфы); «Уж вечер холодной полосой...» (1909 г.; последнее четверостишие); «Ветер налетит, завоюет снег...» (1912 г.; вторая и третья строфы), «Ты — как отзвук забытого гимна...» (1914 г.; начало и 2-я строфа, ср. выше о стихотворении этого же цикла «Вербы — это весенняя таль...» и первую строку «На небе — празелень» в том же цикле), «Посещение» (1910 г., четверостишие «Я сквозь ночи, сквозь долгие ночи»).

3.2. Из стихотворений II тома, обнаруживающих сходные именные конструкции, в особенности в начале стихотворения, для сопоставления с «Шагами командора» особый интерес представляет написанное разноstopным хореем «Шлейф, забрызганный звездами...» (1906 г.; две первые строфы состоят из именных конструкций), ср. также «В синем небе, в темной глубине...» (1906 г.), «Невидимка» (1905 г.), «Улица, улица...» (1905 г.). Но в этот период именные

конструкции значительно чаще выступают в составе восклицательных предложений — обращений, вводимых междометием *о!* (первые две строфы «Корабли идут», 1904 г.; заключительное двустопное стихотворение «Снежная вязь», 1907 г.; последние строки стихотворения «На серые камни ложилась дремота...», 1906 г.; начало и конец стихотворения «О, что мне закатный румянец...», 1907 г.; начало стихотворения «О, весна без конца и без краю...», 1907 г. и т. п.). Для становления именного стиля у Блока особенно существенным представляется стихотворение «Обман» (1904 г.), где наряду с именными предложениями типа «Ночь, улица, фонарь, аптека» («Хохот. Всплески, Брызги...»), «Утро. Тучки. Дымы. Опрокинутые кадки», «Блестки солнца. Струйки. Брызги. Весна») есть и именны́е предикативные конструкции, по семантике совпадающие с соответствующими местами в III томе («Как страшно! Как бездомно!»). Характерные черты именного стиля обнаруживаются с достаточной отчетливостью уже в последних стихах I тома (первое и последнее четверостишие стихотворения «В час, когда пьянеют нарциссы»).

Если согласиться с передаваемыми В. Б. Шкловским словами Блока о том, что ему самому писание стихотворения представлялось как перевод (иногда не доведшийся до конца, как в стихах «Там, в ночной завывающей стуже...») текста на его собственном языке в русский текст, то можно высказать гипотезу, что именным стилем часто писались наиболее индивидуально-лирические фрагменты, как бы сохраняющие часть структуры первоначального текста. Вместе с тем возможно и отражение в этих именных конструкциях реальных различий между именем и глаголом, позволяющих говорить об их конфликте в разговорном языке (несмотря на несогласие с этим некоторых языковедов, Виноградов 1947, 424) и частичной победе именных конструкций над глагольными в некоторых стилях.

3.3. Значительный интерес представляет выяснение того, в какой степени именным стилем Блока оказал влияние на крупнейших поэтов следующего поколения. Пока можно ограничиться предварительными беглыми замечаниями. В этом отношении показательны начальные именны́е конструкции в целом ряде стихов Цветаевой в ее цикле, посвященном Блоку («Имя твое...», «Зверю — берлога...», «И тучи оводов...», «Не проломанное ребро...»), что может удостоверить связь с традицией Блока именного стиля некоторых главок «Поэмы Конца» и отдельных ее лирических стихотворений (вплоть до поздних: «Ледяная тиара гор...»). У Мандельштама именны́е конструкции обнаруживаются, в частности, и в трех стихотворениях, метрически связанных с «Шагами командора» (на что обратил внимание М. Б. Мейлах при обсуждении настоящей работы). У Пастернака при композиционной значимости фрагментов именного стиля в отдельных лирических стихах (уже в «Марбурге», в стихотворениях «Скрипка Паганини» (2), «Ты в ветре, веткой пробуешь...», «Определение поэзии», «Поэзия, я буду клясться...», «Может статься так, может иначе...» и т. п.; из более поздних стихотворений следует отметить две первые строфы «Мертвецкая мгла» и «Окно, пюпитр, и как овраги эхом» во «Втором рождении») можно найти интересный пример использования именного стиля для передачи ощущения времени (1905 года), в сознании Пастернака явственно соотносившегося с Блоком; имеется в виду глава «Октябрь. Кольцо забастовок» в «Лейтенанте Шмидте» (где употребляется спе-

цифический для второго тома Блока, то есть для его стихов эпохи 1905 года, вариант восклицательного именного стиля с повторяющимся междометием *о!*: ср. в самом этом отрывке: «Щадающий из связей на свете Одни междометья»; этот же тип с опорой на стихи Блока использован и в стихах Пастернака о Блоке «Широко, широко, широко...», Баевский 1975, 67). Для раннего Маяковского продолжение блоковского именного стиля (в начале таких стихотворений, как «Улица. Лица...») явно связано с развитием урбанистической темы, намеченной уже в «Обмане» и других стихах II тома.

4. Вопросно-ответная композиция и звуковой код

Для «Шагов командора» характерна последовательная вопросно-ответная композиция. 1-я и 3-я строфы А (А-I и А-III), последняя строфа В (В-III) и 2-я строфа С (С-II) содержат вопросы, первая половина 1-й строфы В (В-I) содержит обращение («Выходи на битву»). В тех же строфах и строках, где нет вопросов, есть как бы ответы на них — звуковые знаки (пенье петуха во 2-й строфе А, рожок в последней части В-I — «И в ответ... поет рожок», шаги Командора в следующей строфе В, бой часов в последней строфе С-III, предваренный боем часов в последней строфе В, где он одновременно и звуковой знак-ответ и вопрос) или нулевой знак — тишина («Нет ответа — тишина» в С-I). Обозначая вопросы как Q, ответы, звуковые знаки и их эквиваленты как S, формальную структуру можно изобразить следующим образом, см. табл. 5.

Таблица 5

A-I	Q
A-II	S
A-III	Q
A'	Q
B-I	S
B-II	S
B-III	{ S
	Q
C-I	S
C-II	Q
C-III	S

Таким образом, в стихотворении обнаруживается та вопросно-ответная композиция, которая характерна для самых ранних образцов словесного искусства (Фрейденберг 1933; Топоров 1971; как заметил В. С. Баевский при обсуждении настоящей работы, чередование 5-стопных и 4-стопных строк напоминает и формальную структуру амебейной композиции, которая, по А. Н. Веселовскому и О. М. Фрейденберг, предстает как особо архаичная).

4.1. Как черту, сопоставимую с текстами архаического типа, можно отметить то, что в основную вопросно-ответную композицию включены разные звуковые знаки — не только обращения, вопросы и ответы, исходящие от людей, но и пе-

ние петуха, пень рожка-мотора, бой часов. Переплетение всех этих звуковых знаков, сигнализируемых описанными выше приемами ритма и звукозаписи, с тишиной (также передаваемой звуковой структурой стихотворения) определяет структуру текста на уровне звукового кода; см. табл. 6.

Таблица 6

A-I	Вопрос, обращенный к Дон-Жуану;
A-II	{ Тишина в спальне; Пение петуха;
A-III	Молчание спящей Донны Анны;
A'	Вопрос, обращенный к мертвой Донне Анне;
B-I	{ Обращение к року; Пение рожка;
B-II	{ Тихий звук мотора; Тихие шаги командора;
B-III	{ Бой часов; Вопрос командора Дон-Жуану;
C-I	Тишина в спальне;
C-II	{ Тишина в спальне; Вопрос, обращенный к Донне Анне;
C-III	Бой часов.

Рассмотренные выше чередования строк с пропусками метрических ударений и без пропусков, анаграмматические сочетания звуков (самой своей структурой передающие и бой часов) и чередования именных и глагольных конструкций прямо соотносимы с описанной структурой текста на уровне звукового кода.

4.2. По сравнению с этим звуковым кодом зрительный код отстывает на задний план. Зрительные образы стихотворения (соответствующие зрительным образам других стихов того же времени) либо воссоздают помехи, мешающие зрительному восприятию (занавес, туман, снежная мгла, мутная ночь), либо переводят зрительные восприятия во вторичные образы — отражения в зеркалах (ср. Минц 1969) и сны. Единственный предмет, описываемый согласно его зрительному восприятию, одновременно характеризуется и звуковым эпитетом, раскрытым в метафоре: *Черный, тихий, как сова, мотор*. Этот зрительный образ пролетающей ночной черной птицы соответствует тому же ночному зрительному колориту. Через все стихотворение на уровне осязательного кода проходит тема холода, стужи.

5. Лексическая и семантическая структура

Для лексики характерно значительное число прилагательных, большая часть которых встречается и во многих других текстах Блока (ср. Минц 1969). Предикативные формы прилагательных и наречий, как и глаголы, рассмотрены в разделе 3. Прилагательные в атрибутивной функции относятся главным образом к

числу оценочных (*жестокый, повторенное дважды, грозный, непомерный, постылый, блаженный*) или же переосмысленных как таковые (*незнакомый, дальний*). Остальные атрибуты являются описательными (*утренний, ночной, снежный, тяжкий, тяжелый, черный, тихий, плотный, пышный, старый, хриплый*). Группа их относится к смерти (*неземной, смертный, последний*). Существительные относятся к действующим лицам и их характеристикам (*изменник, Дева Света*), к названиям птиц (*петух, сова*), звучащих предметов (*рожок, моторы*), описаниям места, дома и его частей (*страна, дом, спальня, вход, дверь, окно*) или убранства (*занавес, зеркала*), к времени (*час, миги, ночь, рассвет, ужин*) и его измерению (*часы*), световым и осязательным характеристикам (*туман, мгла, стужа, огни*), звукам (*вопрос, ответ, звуки, пенье, тишина, рожок, шаги, бой*), описанию состояний (*сны, страх*). Очень невелико число абстрактных существительных (*жизнь, битва, блаженство, свобода, ср. могила*), притом часть их персонифицирована (*рок*).

5.1. Малое число глагольных личных форм (см. раздел 3) согласуется с тем, что в стихотворении очень мало приглагольных наречий — всего два. Оба эти наречия — *победно* и *влюбленно*, относящиеся к глагольной форме *поет*, представляют исключительный интерес, потому что они объединяют строфу В-I с двумя другими стихотворениями Блока, написанными 11 февраля 1910 г. и по первоначальному замыслу связанными с «Шагами командора». Две заключительные строки первого четверостишия стихотворения «Седые сумерки легли...» содержат тот же образ и те же слова — *петь, рожок, победный* (трансформированное из прилагательного в наречие в «Шагах командора»):

Автомобиль пропел вдали
В рожок победный.

Второе приглагольное наречие в В-I — *влюбленно* — соответствует прилагательному, использованному в предпоследней строке стихотворения «С мирным счастьем покончены счеты...», второе четверостишие которого в существенной степени совпадает и с В-II, ср. в В-II «Жизнь пуста, безумна и бездонна» и начало второго четверостишия этого стихотворения:

Жизнь пустынна, бездонна, бездонна,
Да, я в это поверил с тех пор,
Как пропел мне сиреной влюбленной
Тот, сквозь ночь пролетевший, мотор.

В черновиках этого стихотворения (III, 503) сохранилась строфа пятистопного хорея, в которой размер, 1-я строка и сочетание двух приглагольных наречий совпадает с В-I, но глагол выступает в форме *пропел*, как в цитированном окончательном тексте стихотворения:

Жизнь пуста, безумна и бездонна,
Дай забыть, дай вспомнить об ином.
Он пропел — победно и влюбленно —
Твой рожок в... голубом.

5.2. Для семантического истолкования стихотворения центральной представляется проблема соотношения использованной Блоком традиционной символики европейской легенды с мотивами его собственного творчества. Это соотношение очень отчетливо выступает в прозаическом наброске, следующем в черновике (III, 519) за первоначальным вариантом В-II, который размером (пятистопным хореем во всех строках), отнесенностью к прошедшему времени и наличием притяжательного *твой* при слове *мотор* (ср. *твой рожок* и *твой дурак* в черновике В-III) совпадает с приведенным черновиком В-I и служит его продолжением:

Пролетел, сверкнув сквозь мглу огнями,
Твой бесшумный, черный твой мотор.
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступил старинный командор.

По первоначальному замыслу Блока стихотворение строилось на соположении образа рожка-мотора и символики «Каменного гостя»: «Я кощунствовал и услышал рожок. Пролетел мотор, и командор вошел в мой дом. — Ты звал меня на пир? — Налейте вина командору» (III, 519). В окончательном тексте стихотворения этому прозаическому плану соответствуют строфы В-I, где тема кощунства героя выражена в обращении «Выходи на битву, *старый* рок» (ср. «*старинный* командор» в черновике В-II), В-II и В-III и цитата из «Каменного гостя» в прямой речи Командора (Минц 1973).

Приход Командора как образ *возмездия*, согласующийся со «старинной» европейской легендой и с ее развитием у Пушкина (Jakobson 1973, 159; Чумаков 1975), у Блока подчеркнут тем, что «Шаги командора» включены в цикл «Возмездие». Возмездие связано с темой смерти и ограниченности жизни («миги жизни сочтены»), переданной боем часов. Другой специфический для Блока аспект темы связан с *изменой*, о которой говорится и в «Шагах командора» («Что *изменнику* блаженства звуки?»), и в стихотворении «Седые сумерки легли...» («Ты *изменил* давно, Бесповоротно», «с *изменой*» соответственно «связывается и «мотор», см. Минц 1975, 50; к указанному там же сопоставлению пения петуха и пения рожка: следует иметь в виду и образ мотора как совы — другой, ночной птицы, ср. о петухе Выготский 1968). Для того чтобы понять, о какой измене идет речь, необходимо учитывать и другие стихи III тома об измене, в частности, помещенное в цикле «Возмездие» одним стихотворением раньше «Шагов командора» программное стихотворение «Кольцо существования тесно...» (1909 г.) с формулой:

Опять — любить Ее на небе
И изменить ей на земле.

Правильность интерпретации измены в «Шагах командора» как измены Ей — главной лирической героине блоковского творчества — подтверждается обозначением Донны Анны в С-II: «Дева Света» — обозначение Прекрасной Дамы в таких стихах I тома, как «Вот снова пошатнулись дали...» (1902 г.: характерно, что *Дева Света* рифмуется с *просвета*, ср. *рассвета* в «Шагах командора»). Эта интерпретация «Шагов командора» согласуется и с явной близостью стихотворения к «Песне Ада» (1909 г.), где «чудесная жена» изображена почти как Донна Анна, спящая в спальне в В-III:

в далеком мраке спальни,
Где спит она...

Эти сближения позволяют понять и основную особенность блоковской трактовки темы Дон-Жуана, отличающей ее от всех предшествующих: у Блока Донна Анна мертва еще до прихода в дом Командора, она встанет из могилы в час смерти Дон-Жуана. Возмездие приходит после смерти Донны Анны. Главная тема стихотворения — пустота и холод, вызванные отсутствием Девы Света. Стихотворение это, если переименовать название раннего блоковского цикла, — «после света».

Поэтому личное начало в «Шагах командора» следует понимать не столько в плане традиционного в семье Бекетовых сравнения Блока с Дон-Жуаном (ср. Топоров 1975, 121, примеч. 1), сколько как подведение итогов движения основной лирической темы, к 1910-м гг. себя исчерпавшей (если не говорить о ее сублимации в теме Родины). Поэтому естественным представляется и устранение из стихотворения «я», наличествовавшего в приведенном прозаическом плане. В окончательном тексте стихотворения Дон-Жуан выступает только как 2-е лицо, к которому обращаются на *ты*. Как и «Каменный гость» Пушкина в блистательной интерпретации Ахматовой (Ахматова 1958 и 1970), развитой и в недавних исследованиях (Чумаков 1975, 8; Топоров 1975, 120–22), «Шаги командора» воплощают внутреннюю личность поэта, его собственный жизненный опыт, но в форме претворенной, исключая простое автобиографическое чтение. Недаром почти все эмоции Дон-Жуана в «Шагах командора» переданы безличными оборотами типа «холодно», «странно», «страшно» (ср. «Страх познавший Дон-Жуан»).

Амбивалентность образов легенды о Дон-Жуане выявляется при разборе ее воплощений у Тирсо де Молины, Мольера, Моцарта (с философской интерпретацией оперы которого у Кьеркегора в «Или-или», ср. Vetter 1963, Блок мог быть знаком по докладу о Кьеркегоре, отмеченном в его дневнике, 18 октября 1912 г., VII, 166), Гофмана, Байрона, Пушкина, см. также из более поздних интерпретаций пьесу Фриша и произведения, в большей степени ориентирующиеся на ироническую поэму Байрона, как роман «Juan in America» Линклатера (ср. Gendarme de Bévottes 1907; 1912; Schröder 1912; Нусинов 1941; Кржевский 1960; Чумаков 1975). У Блока не только развивается многозначность образов (Донна Анна как Дева Света; Дон-Жуан, вызывающий на битву рок и выражающий блоковское отношение к безумной жизни), но и виден фрагментарный характер их представления. Традиционная легенда нарушена смертью Донны Анны и искажена наложением на нее собственной символики и тем Блока; описание пустой ночной спальни с мертвой Донной Анной и испуганным Дон-Жуаном вообще не соотносимо с хронологически точным изложением легенды. У Блока передан эмоциональный фон легенды и отдельные ее детали при смещении всех соотношений между ними и другими деталями, ассоциативно с ними связанными (пение петуха, мотор, бой часов). В этом Блок оказывается предвестником позднейших течений поэзии XX в.

5.3. Соотнесением собственной символики творчества Блока с образами традиционной европейской легенды определяется и «контрапункт» более новой лексики с традиционной (в том числе и для символизма, см. приведенный в разделе 5 список прилагательных). В этом отношении особенно характерно критическое замечание в письме Брюсова (III, 520) о слове *мотор*, имеющем первостепенное

значение для всего цикла трех стихотворений. Напротив, для Гумилева (свидетельства, относящиеся к 1916 г.; любовно сообщено автору Р. Д. Тименчиком), раннего Мандельштама (статья о Блоке, где «Шаги командора» характеризуются как вершина его исторической поэтики) и Ахматовой (по сообщению В. Берестова, Ахматова в Ташкенте в 1942—1943 гг. называла строки «Из страны блаженной, незнакомой, дальней Слышно пенье петуха» лучшими в русской поэзии) «Шаги командора» были стихотворением, наиболее близким к их творчеству. Это подтверждается тем, что метр, стиль и символика «Шагов командора» отразились в рассмотренном выше цикле стихов Мандельштама. Самый характер ассоциативного соположения образов этих стихотворений Мандельштама явно следует принципам поэтики блоковского стихотворения. Мандельштаму было близко именно усвоение традиционного языка европейской культуры (о чем Блок пишет в письме матери по поводу «Песни Ада»), на котором поэт говорит о собственной своей теме. Использование образов «Орфея» Глюка, поставленного Мейерхольдом, в двух стихотворениях из указанного цикла Мандельштама можно сопоставить с такой «театральной» интерпретацией «Шагов командора», которая видит в них спор с постановкой Мейерхольда «Дон-Жуана» Мольера в 1910 г. в Александринском театре, ср. Родина 1972.

У Ахматовой «Шаги командора» отразились в «Поэме без героя», в частности в связи с Блоком, и в стихотворении «Я гашу заветные свечи...», см. об этом подробно Топоров 1975, 120—22; вместе с тем и сама ее интерпретация «Каменного гостя» (Ахматова 1958 и 1970) ставится в один ряд с ее собственным продолжением пушкинской темы, развитой Блоком. По сообщению В. Б. Шкловского, Маяковский в 20-е гг. написал автобиографическую поэму «Дон Жуан», позднее им уничтоженную.

Сплав традиционной символики европейской легенды и соответствующей лексики с собственной блоковской отличает «Шаги командора» от более ранних опытов обращения к теме Дон-Жуана в европейском символизме (Бодлер) и делает это стихотворение особенно созвучным последующим вариациям на темы общеевропейских мифов (что представляет особый интерес для архетипической критики, ср. Frye 1957; White 1971, и др.) в поэзии конца 10-х и 20-х гг. и ее позднейших продолжениях. Так, наложение на символику легенды о Дон-Жуане традиционной евангельской (пение петуха, ср. Минц 1975, 50) при введении новой лексики, обозначающей предметы современного технического мира (*мотор*), непосредственно сближается с аналогичным наложением друг на друга символики Гамлета и евангельских образов в стихотворении Пастернака «Гамлет»; «бинокли на оси» в этом последнем стихотворении сходны с «мотором» в «Шагах командора» (последний предваряет и такие позднейшие примеры использования символа автомобиля в архаизирующем мифологическом искусстве XX в., как автомашина, за рулем которой сидит грач, в «Мастере и Маргарите» в экранизации Вайды и автомобиль — образ смерти в фильме Кокто «Орфей»).

Литература

Ахматова 1958 — Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2.

- Ахматова 1970 — Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // *Вопр. литературы*. 1970. № 1.
- Баевский 1975 — *Баевский В. С.* Стихи Блока как текст и подтекст // *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции*. Тарту, 1975. С. 63—68.
- Виноградов 1947 — *Виноградов В. В.* Русский язык: (грамматическое учение о слове). М.; Л., 1947.
- Выготский 1968 — *Выготский Л. С.* Психология искусства. 2-е изд. / Примеч. В. В. Иванова. М., 1968.
- Гаспаров 1965 — *Гаспаров М. Л.* Вольный хорей и вольный ямб Маяковского // *Вопр. языкознания*. 1965. № 3.
- Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
- Гаспаров 1975 — *Гаспаров М. Л.* Рифма Блока // *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции*. Тарту, 1975. С. 74—75.
- Иванов 1972 — *Иванов В. В.* Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама // *Russian Literature*. 3. 1972. P. 81—87.
- Иванов 1975 — *Иванов В. В.* Структура стихотворения Блока «Шаги командора» // *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции*. Тарту, 1975. С. 33—38.
- Кржевский 1960 — *Кржевский Б. А.* Об образе Дон Жуана у Пушкина, Мольера и Тирсо де Молины // *Кржевский Б. А.* Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960.
- Минц 1969 — *Минц З. Г.* Лирика Александра Блока (1907—1911). 2. Тарту, 1969.
- Минц 1973 — *Минц З. Г.* Блок и Пушкин // *Тр. по русской и славянской филологии*. 21: Литературоведение. Тарту, 1973.
- Минц 1975 — *Минц З. Г.* Из поэтической мифологии «Третьего тома»: 2. Поезд и «мотор» // *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции*. Тарту, 1975. С. 49—50.
- Нусинов 1941 — *Нусинов И. М.* История образа Дон Жуана // *Нусинов И. М.* Пушкин и мировая литература. М., 1941.
- Родина 1972 — *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.
- Руднев 1972 — *Руднев П. А.* Метрический репертуар А. Блока // *Блоковский сборник*. 2. Тарту, 1972.
- Самойлов 1973 — *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 1973.
- Тарановский 1962 — *Тарановский К.* Стихосложение Осипа Мандельштама // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1962. Vol. 97—125.
- Топоров 1971 — *Топоров В. Н.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // *Тр. по знаковым системам*. 5. Тарту, 1971.
- Топоров 1975 — *Топоров В. Н.* Об одном аспекте «испанской» темы у Блока // *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции*. Тарту, 1975. С. 118—123.
- Фрейденберг 1936 — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Харджиев 1973 — *Харджиев Н. И.* Примечания // *Мандельштам О.* Стихотворения. Л., 1973. (Библиотека поэта).
- Чумаков 1975 — *Чумаков Ю. Н.* Дон Жуан Пушкина // *Проблемы пушкиноведения: Сб. научн. тр.* Л., 1975.
- Abernathy 1963 — *Abernathy R.* A Vowel Fugue in Blok // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 7. 1963. P. 88—107.
- Abernathy 1967 — *Abernathy R.* Rhymes, Non-rhymes and Antirhyme // *To honor Roman Jakobson*. The Hague; Paris, 1967.
- Abernathy 1969 — *Abernathy R.* Anatomy of Criticism. New York, 1969.

- Frye 1957 — *Frye N. Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957.
- Gendarme de Bévottes 1907 — *Gendarme de Bévottes G. La légende de Don Juan, son évolution dans la littérature des origines au romantisme*. 1907.
- Gendarme de Bévottes 1912 — *Gendarme de Bévottes G. La légende de Don Juan*. 1—2. 1912.
- Ivanov 1974 — *Ivanov V. V. Growth of the Theoretical Framework of Modern Poetics // Current Trends in Linguistics*. 12; *Linguistics and Adjacent arts and Sciences*. The Hague; Paris, 1974. P. 835—861.
- Jakobson 1973 — *Jakobson R. La statue dans la symbolique de Pouchkine // Jakobson R. Questions de poétique*. Paris, 1973. (= *Jakobson R. Studies in Verbal Art: Texts in Czech and Slovak*. Ann Arbor, 1971, P. 307—342).
- Lévi-Strauss 1971 — *Lévi-Strauss C. Mythologiques*. 4: *L'homme nu*. Paris, 1971.
- Schröder 1912 — *Schröder Th. Die dramatischen Bearbeitungen der Don Juan Sage in Spanien, Italien, Frankreich bis auf Molière einschliesslich*. Halle, 1912.
- Vetter 1963 — *Vetter A. Frömmigkeit als Leidenschaft*. Freiburg; München, 1963.
- White 1971 — *White J. J. Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton, 1971.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые издано: *Russian Poetics*. Los Angeles, 1983. P. 169—194. Гипотеза о пропуске четверостишия в стихотворении Мандельштама предполагала цензурные трудности, если в этом месте стихи о «плахе» соотносились с тогдашней реальностью.

Роль отдельных фонем и ключевых слов в стихотворении «Шаги командора» статистически оценивается в кн.: В. С. Баевский. *Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории литературы*. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 81—82.

МЕТР И РИТМ В «ПОЭМЕ КОНЦА» М. ЦВЕТАЕВОЙ

1. Метры поэмы

«Поэма Конца» Цветаевой принадлежит к числу русских поэм XX в., написанных разными метрами, сменяющими друг друга на протяжении всей вещи. Такое построение было чуждо поэмам Пушкина, Лермонтова и другим классическим поэмам XIX в., которые (за исключением отдельных опытов, например у Некрасова)¹ выдерживались в одном метре. Небольшие вставные фрагменты, например, песни, написанные другим метром, в поэмах Пушкина и Лермонтова обычно не нарушают этого принципа. Начиная с таких ранних поэм Маяковского, как «Человек»², принципы ритмической организации которых позднее развиты в «Про это», организующим принципом поэмы 1920-х гг. (ясно выраженным в «Двенадцати» Блока) становится смена метров в разных частях поэмы. Наиболее отчетливое выражение эта тенденция находит в «Поэме Конца» Цветаевой и в «Лейтенанте Шмидте» Пастернака, причем (судя по признаниям самого Пастернака, в пору написания поэм о 1905 году говорившего о значении для него «Поэмы Конца») первая поэма могла оказать косвенное влияние на метрическую структуру второй (хотя для «Лейтенанта Шмидта» можно предположить и такие западноевропейские метрические образцы, как «Фауст»)³. Следует подчеркнуть, что эта метрическая особенность «Поэмы Конца» отличает ее от тех написанных в XX в. больших поэм о любви, которые строением образов и ритмико-синтаксическим членением текста (характером переносов) иногда близкородственны цветаевской поэме; здесь нужно прежде всего назвать «La chanson du mal-aimé» Аполлинера, строго выдержанную в одном (вполне классическом) метре.

Ниже описываются метры, используемые в поэме.

1. **Четырехстопный ямб.** Чистым четырехстопным ямбом (вне чередований с трехстопным) написана почти вся 7-я главка поэмы (кроме последнего четверостишия), где выдержана схема перекрестной рифмовки с чередованием дактилической и мужской рифм. Нечетные четырехстопные ямбические строки с мужскими рифмами чередуются с четными трехстопными с женскими рифмами в 3-й главке и в последнем четверостишии 4-й главки.

2. **Трехстопный ямб.** Чистым трехстопным ямбом (вне сочетания с четырехстопным) написана третья часть 2-й главки («Конем, рванувшим коновязь») и вся 4-я главка (кроме последнего четверостишия). Во 2-й главке использована схема четверостиший с перекрестным чередованием дактилических и

мужских рифм (как в четырехстопном и двустопном ямбе в 7-й главке), в 4-й главке каждая из пяти строф состоит из одного четверостишия с перекрестно чередующимися дактилическими рифмами и одного четверостишия с чередованием дактилических и мужских рифм. Строфическая схема этих глав заставляет вспомнить о трехстопном ямбе поэм Некрасова⁴. Женские рифмы встречаются только в тех строках трехстопного ямба, которые в 3-й и 4-й главках чередуются с четырехстопными (с мужскими рифмами). Строки четырехстопного ямба с мужскими рифмами, чередующиеся с трехстопными, в конце 4-й главки поэмы равносложны с предшествующими им трехстопными строками с дактилическими окончаниями. Самый переход от последовательности трехстопных строк к четырех- и трехстопным в конце 4-й главки можно сравнить с переходом от четырехстопного ямба к двустопному в конце 7-й главки.

3. Двустопный ямб. Двустопным ямбом написаны три четверостишия, каждое из которых заключает соответственно 7-ю, 8-ю и 11-ю главки поэмы. Четверостишия эти (как и описанные выше четверостишия чистого четырехстопного и трехстопного ямба) основаны на чередовании перекрестных дактилических и мужских рифм.

Кроме указанных трех четверостиший, строки двустопного ямба с мужскими окончаниями встречаются в закономерном чередовании со строками других метров в пределах правильно построенных четверостиший — в чередовании с двумя нечетными строками двустопного амфибрахия в последнем четверостишии второй части 2-й главки («Мой брат по беспутству»), где четные ямбические двустопные строки вводят ямбическую тему, продолжаемую трехстопным ямбом третьей части, и в чередовании с четными строками цветаевского метра $\cup-\cup\cup-\cup-\cup$ в 8-й главке. Последний случай особенно показателен, так как здесь первая двухстопная ямбическая строка («По-следний мост») явно продолжает двустопную ямбическую строку («В по-следний раз»), которой завершается предшествующая 7-я главка. Весь отрывок, написанный комбинацией двух указанных размеров, кончается нечетной ямбической двустопной строкой «Кон-ца... — Конец», за которой вновь следует четверостишие двустопного ямба.

Две строки одностопного ямба в качестве варианта строк двустопного хорея в сложном метрическом построении, описываемом ниже, встречаются в 11-й главке⁵. Не вполне ясные случаи, где можно видеть одностопные ямбические строки в других главках, указаны ниже.

4. Хорей. Для «Поэмы Конца» характерно построение таких четверостиший хорея, где нечетные двустопные строки — обычно с дактилическими (или гипердактилическими) окончаниями — чередуются с четными трехстопными с мужскими окончаниями. Равносложность строк с дактилическими и мужскими окончаниями (нарушаемая, правда, гипердактилической рифмой) подчеркнута в первом же из этих четверостиший созвучием *на голо(ву)* — *наголо*:

Гром — *на голову*,
Саблей — *наголо*.

Два четверостишия этого типа с гипердактилическими рифмами начинают 2-ю главку поэмы. Но в последнем из них завершающая строка с мужским окончанием двустопна («Слово: дом»).

Шесть четверостиший описанного типа составляют первую часть 12-й главки поэмы. В третьей строке первого четверостишия вместо двустопного хорей (как в первой строке) употреблен трехстопный: «Миновали пригород». Рифмы в нечетных строках первых трех четверостиший дактилические, появление гипердактилических рифм в четвертом четверостишии связано с особой интонацией:

Эх, проигранное
Дело, господя!

Гипердактилическая рифма появляется и в последней нечетной строке этой части («Да не выгорело»).

Три сходных хореических четверостишия — с тем отличием, что вместо дактилических рифм в нечетных двустопных строках в них использованы женские, — входят в состав следующей (13-й) главки, где они чередуются — через одно — с хореическими же четверостишиями, в которых нечетные четыре стопные строки с женскими окончаниями сменяются четными трехстопными с дактилическими окончаниями. Последнее из четверостиший 13-й главки, написанных со сменой двустопных и трехстопных строк, содержит гипердактилические окончания в нечетных двустопных строках, т. е. в нем поэт возвращается к той же строфической схеме, которой подчинен хорей в 12-й главке.

Пятистопным хореем написано одно четверостишие поэмы, начинающее собой вторую половину 10-й главки (после первой амфибрахической половины). Для пятистопного хорей этого четверостишия (написанного с перекрестным чередованием женских и мужских рифм) характерна обязательность словораздела после 5-го слога, разделяющего строку на две неравные части. В двух последних строках этот словораздел совпадает с синтаксической паузой⁶.

Кроме перечисленных мест поэмы, написанных чистым хореем, хорей в двух первых главках использован в сочетании с другими метрами для построения сложных метров. В 1-й главке двустопным хореем с мужскими окончаниями написаны все четные строки (всего 20), чередующиеся с нечетными строками правильного трехдольника с женскими окончаниями.

В первом четверостишии второй части следующей (2-й) главки две четные хореические строки с мужскими окончаниями сочетаются с двумя нечетными амфибрахическими, имеющими дактилические окончания.

В 11-й главке четные двустопные хореические строки с мужскими окончаниями входят в состав четырех четверостиший, где они чередуются с нечетными двустопными дактилическими с дактилической рифмой (в двух случаях вместо двустопного хорей выступает одностопный ямб).

5. **Двустопный амфибрахий.** Двустопным амфибрахией написана первая часть 10-й главки поэмы, где после трех чередующихся двустопных с парными дактилическими и мужскими рифмами следует восемь четверостиший, в семи из которых дактилические перекрестные рифмы в нечетных строках чередуются с мужскими в четных. В одном четверостишии (шестом) все четыре перекрестные рифмы дактилические. Отрывок кончается одной нерифмуемой строкой с дактилическим окончанием (в отрывок входит и одна строка — после второго четверостишия, оборванная на полуслове: «Тот кофе...»).

Четверостишиями двустопного амфибрахия с чередованием женских и мужских рифм написана 14-я главка поэмы (всего восемь четверостиший).

Кроме указанных двух частей, написанных целиком двустопным амфибрахией, строки двустопного амфибрахия использованы, как уже указывалось выше, во второй части 2-й главки в сочетании с двустопным хореем и двустопным ямбом.

Как двустопный амфибрахий с выделенным первым слогом следует рассматривать 11 четных строк с мужскими окончаниями, сочетающиеся с нечетными логаядическими строками размера $\cup\cup-\cup\cup-\cup$ в последней части 12-й главки (в метр амфибрахия не укладывается лишь первая из четных строк этого отрывка — «Вне! Перешед вал!»).

Как двустопный амфибрахий такого же типа выглядит и последняя строка «Последний фонарь» основной части 11-й главки; этой строке предшествует тот же логаяд $\cup\cup-\cup\cup-\cup$.

Формально двустопным амфибрахией написана первая строка во втором отрывке 6-й главки («И — чище бы... Зубы»), в которой осуществляется переход от логаядического размера $\cup-\cup\cup-\cup-(\cup)$, которым написано предшествующее четверостишие, к двустопному дактилю следующих трехстиший. Однако эту строку (графически разделенную на две части после многоточия), видимо, целесообразнее понимать как строку двустопного дактиля («Чище бы... Зубы») в сочетании с «И», продолжающим предшествующее четверостишие (так же как сходный переход от того же размера $\cup-\cup\cup-\cup$ к дактилю двадцатью строками выше сопровождался тем, что слово *Книг*, синтаксически продолжающее предшествующее четверостишие, осталось без продолжения).

Как двустопный амфибрахий можно понять и две рифмующиеся строки («В слезах. Лебеда» — «А завтра Когда...») в конце предпоследней (13-й) главки, если считать, что с амфибрахией чередуются здесь строки одноstopного ямба («На вкус» — «Проснусь»), но графическое изображение этих строк допускает и иные их толкования. Например, здесь можно видеть двустопное четверостишие размера $\cup-\cup\cup-\cup$ («В слезах. Лебеда — На вкус»).

Два последних — не вполне ясных — случая особенно интересны тем, что они показывают, как могут переходить друг в друга метры, используемые в поэме.

6. Двустопный дактиль. Двустопным дактилем написано два отрывка по 12 строк каждый (относительно первой строки второго отрывка см. выше), вставленные в четверостишия размера $\cup-\cup\cup-\cup-(\cup)$ в 6-й главке. Каждый из отрывков состоит из четырех трехстиший, объединенных женскими окончаниями. В той же главке далее есть четверостишие двустопного дактиля с перекрестным чередованием женских и мужских рифм («Внятно и громко»).

О чередовании дактилей с хореем в 11-й главке говорилось выше.

7. Метр $\cup-\cup\cup-\cup$ («гликонический логаяд»). Метром $\cup-\cup\cup-\cup-(\cup)$ («гликоническим логаядом», если пытаться переложить термин *Γλικώνιανον ἀμφαλον*, или «логаядическим просодиаконом» в терминологии античной метрики⁷, т. е. метром $\cup-\cup\cup-\cup$ — «Движение губ ловлю»), написаны 5-я и 6-я (кроме отмеченных выше дактилических отрывков) главки поэмы, проанализированные в статье А. Н. Колмогорова, поэтому в настоящей работе детально не рас-

смаатриваемые, и вторая половина 9-й главки (кроме двух последних строк). Тем же метром написаны четные строки (с женскими окончаниями) 8-й главки поэмы, чередующиеся в нечетных строках с двустопным ямбом (с мужскими окончаниями).

Переход к последней части 6-й главки характеризуется существенным преобразованием метра: вторая строка первого четверостишия этой части имеет двусложную анакрузу («Белокурый сверкнул затылок»), т. е. соответствует метрической схеме $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$, которой отвечает последняя часть 10-й главки. Последняя часть 6-й главки отличается от предшествующих (и сближается с логаядами 9-й и 10-й главок) также и по характеру рифмовки, так как в этих частях поэмы нечетные строки имеют женские окончания, а четные — мужские (при обратном распределении мужских и женских рифм в 5-й главке и других частях 6-й главки). Изменение метра в двух последних строках 9-й главки, где выступает логаяд $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ («И покосившись сбоку»), напоминает метрическую структуру тематически сходного (но значительно более раннего, посвященного О. Э. Мандельштаму) стихотворения Цветаевой «Никто ничего не отнял...», где последняя строка каждого четверостишия написана трехстопным дактилем, тогда как все остальные строки соответствуют рассматриваемому логаяду⁸.

8. Сложные логаядические построения. В сложном логаядическом построении 11-й главки основными повторяющимися элементами следует считать четверостишие с четными женскими окончаниями и следующее за ним двустопие с мужскими рифмами, где нечетные логаядические строки размера $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ («Шов, а не перевязь, шов — не щит») сочетаются с четными логаядическими строками размера $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ («О, не проси защиты!»), отличающегося от рассмотренного выше логаяда только отсутствием первого слабого слога. (Сходным образом комбинации четверостиший и двустопий этих размеров используются в «Крысолове», в частности в первой и пятой главах.) При этом в трех случаях четверостишию предшествует двустопие логаяда $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$, которому предпослано четверостишие с описанным выше сочетанием нечетных двустопных дактилических строк и четных двустопных хорейческих (в двух случаях — одностопной ямбической строки).

Такое же сочетание метра $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ с двустопным амфибрахийем, но не в пределах двустопия, а внутри четверостиший, можно обнаружить в последней части следующей, 12-й главки.

9. Метры, промежуточные между логаядом и дольником. Как логаядические могут быть определены почти все строки последней части 10-й главки (начиная со строки «Завтра с западу встанет солнце»). Метр всех строк этого отрывка, кроме четырех, разбираемых ниже, может быть описан как отвечающий схеме $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ ⁹, т. е. он отличается от разобранного выше логаяда $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ только анакрузой. Но по отношению к четырем строкам, в которых логаядический метр деформируется, более естественно описание их как дольника со схемой $\acute{2}\acute{2}\acute{1}/2\acute{1}\acute{1}(1)$. Из них две строки, где промежутки между первыми тремя ударениями двусложны, практически по своему ритму не отличаются от логаяда $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$. Таким образом, метр этой части может быть интерпретирован как четырехдольник $\acute{1}/2\acute{1}\acute{1}/2\acute{1}\acute{1}(1)$, допускающий описание в терминах логаядов¹⁰.

10-я главка кончается началом оборванной первой строки четверостишия — «Мы же — сросшиеся», напоминающим сходные оборванные четверостишия в тех частях 6-й, 8-й, 9-й и 10-й главок, которые написаны другими размерами. Эту строку можно было бы интерпретировать и как двустопный хорей с гипердактилическим окончанием.

10. Трехдольник. Трехдольником с двусложной анакрузой, весьма близким к только что разобранному логазду $\cup\cup-\cup\cup-\cup-(\cup\cup)$, написана первая часть 9-й главки поэмы — с чередованием нечетных дактилических и четных мужских окончаний, как в 9-й главке «Поэмы Горы», написанной логаздом $\cup\cup-\cup\cup-\cup-(\cup\cup)$. В 9-й главке «Поэмы Конца» в схему этого логазда не укладываются только две строки.

Трехдольник с нулевой анакрузой, близкий к описанному выше логазду $-\cup\cup-\cup-$, использован в 1-й главке, где им написаны нечетные строки с женскими окончаниями, сочетающиеся с четными двустопными хорейскими строками с мужскими окончаниями.

11. Некоторые выводы о соотношении между отдельными метрами. Метрическая композиция поэмы. Из сказанного выше видно, что метры, используемые в поэме, друг с другом связаны и могут переходить друг в друга, что подтверждается, например, чередованием двустопного хорей и двустопного ямба во 2-й главке (в одинаковых комбинациях с двустопным амфибрахией), переходом двустопного хорей в одностопный ямба в 11-й главке, сочетанием двустопного амфибрахия с одностопным ямбом в строках «В слезах. | Лебеда — | На вкус. | — А завтра | Когда | Проснусь?», которые можно интерпретировать и как логазд $\cup-\cup\cup-\cup-$, переходом этого «гликонического логазда» в логазд $\cup\cup-\cup\cup-\cup-\cup$ в 1-й строке 6-й главки и в логазд $-\cup\cup-\cup-(\cup)$ в конце 9-й главки и связью этого последнего логазда с трехдольником 1-й главки и другими отмеченными выше фактами. Такие переходы одного метра в другой явственно выявляются при описании метрической композиции поэмы, которым следует закончить характеристику ее метра.

1-я главка, где нечетные строки трехдольника с женскими окончаниями чередуются с четными строками двустопного хорей с мужскими окончаниями, заканчивается строкой «Взрыв: Домой!», непосредственно продолжаемой четными хорейскими строками («Вопль: домой!»), чередующимися с нечетными двустопными же амфибрахическими во второй части 2-й главки. Между двумя этими частями находится первая часть 2-й главки, состоящая из двух четверостиший трехстопного и двустопного хорей, завершаемых двустопной строкой («Слово: дом»), ритмически и по смыслу связывающей все три эти части. Двустопный хорей сменяется во второй части 2-й главки двустопным ямбом (в таком же сочетании с двустопным амфибрахией). Двустопный ямба последней строки этой части переходит в трехстопный ямба следующей части. В 3-й главке четырехстопный ямба нечетных строк с мужскими окончаниями чередуется с трехстопным ямбом четных строк с женскими окончаниями. Почти вся 4-я главка написана трехстопным ямбом с дактилическими окончаниями (и нечетными мужскими во втором четверостишии каждого из пяти восьмистиший). В последнем четверостишии 4-й главки осуществляется возврат к такому же чередованию четырехстопного ямба с трехстопным, как в 3-й главке. Таким образом, первые четыре главки, темати-

чески и сюжетно объединяемые как экспозиция, подготовка разговора героев поэмы, характеризуются постепенным переходом одного метра в другой.

Напротив, 5-я главка, где начинается разговор героев, написана новым метром — логаздом $\cap\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}(\cup)$, не подготовленным в предшествующих частях. Тот же метр используется в 6-й главке, где после двух оборванных на первом слове строк в двух местах вставлено по двенадцати строк двустопного дактиля. Такой же переход от отдельного слова «Глядеть!!!» к двустопному дактилю отмечает конец первой части этой главки. Во второй части во второй строке появляется двусложная анакруза (логазд $\cap\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$, в этой части, однако, не получающий развития). Логазд 6-й главки сменяется четырехстопным ямбом 7-й главки, которая заканчивается четверостишием двустопного ямба. Последняя строка этого четверостишия («В последний раз») прямо продолжается в первой строке («Последний мост») следующей (8-й) главки, где нечетные строки написаны двустопным ямбом, а четные — логаздом $\cap\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$. Иначе говоря, логазд, использованный в 5-й и 6-й главках, и двустопный ямб, намеченный во 2-й и 6-й главках, здесь соединяются в одном сложном метре. Первая половина 8-й главки завершается ключевым словом *мост*, на котором обрывается только что начатое четверостишие. Во второй половине главки используется тот же сложный метр, в конце главки переходящий в чистый двустопный ямб. Заключительное четверостишие двустопного ямба в конце 8-й главки полностью симметрично по отношению к такому же четверостишию в конце 7-й главки.

С логаздом, используемым в 5-й, 6-й и 8-й главках, общие черты имеет трехдольник, которым написана первая половина 9-й главки (схема чередования дактилических и мужских рифм в этой главке связывает ее с предшествующим четверостишием двустопного ямба). Эта часть 9-й главки обрывается на начале первой строки нового четверостишия, после чего следует вторая половина главки, написанная логаздом $\cap\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}(\cup)$ с таким же расположением рифм, как в конце 6-й главки. Последние две строки 9-й главки не имеют односложной анакрузы, т. е. в них вводится логазд $\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}(\cup)$.

Первая половина 10-й главки, обрывающаяся на первой строке нового четверостишия (и включающая еще одну оборванную на первых двух словах строку), написана двустопным амфибрахией, впервые введенным во 2-й главке. Начало второй половины 10-й главки отмечено четверостишием пятистопного хорей (что опять-таки напоминает о хорее во 2-й главке), за которым следует метр, определяемый либо как дольник, либо как логазд $\cap\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}(\cup)$, в нескольких строках деформируемый и сближающийся с дольником. 10-я главка обрывается на незавершенной строке, которую можно интерпретировать как двустопный хорей с гипердактилическим окончанием («Мы же — сросшиися...»). Следующая главка начинается комбинацией двустопного дактиля и двустопного хорей. Эта повторяющаяся комбинация чередуется с двустопными и четверостишиями, написанными сочетаниями логаздов $\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup$ (две строки такого логазда содержатся во второй половине 10-й главки) и $\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}$ (последний был введен в конце 9-й главки). В последнем двустопии последняя строка написана двустопным амфибрахией. За ней следует завершающее четверостишие двустопного ямба, аналогичное таким же четверостишиям в конце 7-й и 8-й главок. Двустопный ямб последнего четверостишия 11-й главки сменяется двустопным хореем в нача-

ле 12-й главки, где используется такое же сочетание двустопных строк с дактилическими окончаниями и трехстопных с мужскими, как и во 2-й главке. Последняя хорейская строка («Зá городом мы»), которой кончается первая половина 12-й главки, подхватывается в начале следующей половины («Зá городом! Понимаешь? За!»), где используется сочетание логазда — ∪∪—∪∪—∪— (введенного еще в 10-й и 11-й главках) с двустопным амфибрахией (кроме второй строки первого четверостишия, где метрическая схема амфибрахия искажена).

В 13-й главке продолжается ритмическая тема хорей — четырехстопного в сочетании с трехстопным и трехстопного в сочетании с двустопным. Последнее сочетание аналогично тому, которое — с другими клаузулами — используется в начале 12-й главки, причем в конце 13-й главки осуществляется возврат к таким же (нечетным гипердактилическим и четным мужским) окончаниям. 12-я главка кончается четверостишием, которое можно понять как сочетание двустопного амфибрахия с одностопным ямбом. Двустопным амфибрахией написана заключительная, 14-я главка поэмы.

Обращает на себя внимание роль двустопных размеров (особенно ямба), в частности, при переходах от одной метрической темы к другой. По-видимому, можно говорить о метрической теме, реализуемой в поэме разными двустопными метрами (ямбом, хореем, дактилем, амфибрахией). Эта двустопная тема задана двустопным хореем в четных строках 1-й главки и продолжается вплоть до двустопного же хорей в конце 13-й главки и двустопного амфибрахия в последних строках поэмы.

2. Ритм поэмы

При всем разнообразии метров поэмы в ней можно обнаружить единообразие ритма, проявляющееся в выделении посредством ударений и переносов начала строки при тенденции к многосложным безударным промежуткам в середине строки или к многосложным клаузулам в конце строки. Ритмическая тенденция к выделению начала строки в тех метрах, где сильный слог — второй в строке, ведет к ритмическому выделению первого (слабого)¹¹ слога, подчеркиваемого ударением и переносом, и к столкновению ударений на двух первых слогах (слабом и сильном). Этим объединяются части, написанные такими метрами, как ямб, амфибрахий и логазд ∪—∪∪—∪—(∪). Но воплощение этих общих ритмических тенденций в каждом из метров имеет свои особенности.

1. Ритм четырехстопного ямба. Специфической особенностью ритма поэмы, которую легче всего можно показать на примере использования четырехстопного ямба в 7-й главке, где он не чередуется с трехстопным, является регулярное использование дополнительного ударения на первом (слабом) слоге, что заставляет для каждой из обычных форм ямба рассматривать соответствующую ей форму с ударением на первом слоге (см. статистику форм обоих типов в 7-й главке в табл. 1)¹².

Как видно из табл. 1, две трети строк 7-й главки, написанных четырехстопным ямбом, имеют дополнительное ударение на первом слоге, т. е. односложное слово под ударением. Иначе говоря, это ударение становится ритмической нормой

Таблица 1

Статистика форм четырехстопного ямба в 7-й главе

Метрическая схема формы без ударения на первом слогѣ	Пример	Число строк	в %	Пример формы с ударением на первом слогѣ	Число строк	в %	Сумма	в %
1. 0-0-0-0-0-0	Стою. Синест водный путь...	0	0	Брось! Разве это двое любящих!...	3	10,7	3	10,7
2. 0-0-0-0-0-0	А герцогини, лучший цвет...	0	0	Столб. Отчего бы лбом не стукнуться...	1	3,6	1	3,6
3. 0-0-0-0-0-0	Бредем. Со стороны реки...	2	7,1	В такт. Жалобно: — Возьмите под руку...	6	21,4	8	28,5
4. 0-0-0-0-0-0	Бредем. (Убитое — Любовь)...	3	10,7	Смерть с левой, с правой стороны...	0	0	3	10,7
5. 0-0-0-0-0-0	Под железнодорож- ный мост...	0	0	Спать! — Все не по- падаем в шаг...	1	3,6	1	3,6
6. 0-0-0-0-0-0	Семирамидины сады...	0	0	Там! — Запрокидыва- юсь вспать...	4	14,3	4	14,3
7. 0-0-0-0-0-0	Чурающимися сосе- дами...	4	14,3	Плачь. Падающую соленую...	4	14,3	8	28,6
Всего		9	32,1		19	67,9	28	100

в отличие от классического пушкинского ямба, где дополнительное ударение на первом слоге встречается в восемь раз реже (0,088¹³ при 0,679 у Цветаевой). Как видно по «профилю ударности» (табл. 2), ударение на первом слоге встречается почти с такой же частотой, как ударение на втором (сильном) слоге (откуда вытекает частое столкновение двух этих ударений в 7-й главке), и существенно превышает частоту ударений на четвертом и шестом слогах.

Таблица 2

Число ударений на первом и сильных слогах в 7-й главке

Число ударений:	Слоги				
	1-й	2-й	4-й	6-й	8-й
в абсолютных числах	19	23	11	13	28
в %	67,9	82,1	39,3	46,4	100

Из девяти строк, не имеющих дополнительного ударения, семь приходится на три первых четверостишия, где ритмическая норма с дополнительным ударением вводится постепенно (хотя уже в первой строке начальный безударный союз «и» выделен синтаксически, как и в начале 3-й главки). В этих трех четверостишиях строки без дополнительного ударения расположены симметрично в двух последних строках (причем эти завершающие пары строк первого и третьего четверостиший связаны между собой ритмическим и смысловым параллелизмом)¹⁴. Остальные строки второго и третьего четверостиший имеют дополнительное ударение, поэтому можно предположить, что уже в первых трех четверостишиях строки без дополнительного ударения приобретают ту завершающую функцию, которая свойственна более редким формам. Это подтверждается двумя следующими четверостишиями, где за семью строками с дополнительным ударением на первом слоге¹⁵ выступает особенно сильное заключение без этого ударения: «Не каторжники, чтобы так!». Конечное слово в этой (четвертой) строке рифмуется не только с конечным словом второй строки (*шаг*), но и с односложным ударным слогом в начале предшествующей (третьей) строки (*такт*) и вместе с тем представляет собой зеркальное обращение начала первого ударного слова в этой же (четвертой) строке (*каторжники — так*). К этому ряду созвучий ударных звукосочетаний *шаг — такт — кат — так* по составу согласных примыкает начальное ударное слово в первой строке следующего четверостишия — *ток*. В этом (шестом) четверостишии двойная рифмовка — ударных конечных и ударных начальных слогов в каждой строке — проводится вполне последовательно (*ток — лег — ток, бьет — рвет*) и подкрепляется переносами, выделяющими рифмующиеся слова, дополнительным созвучием начал слов *ток — точно* и параллелизмом (*душою — на руку — на руку рукою — на душу рукою*, где *на руку* образует предельно неточную дактилическую рифму к *лихорадочными*, контрастирующую с точностью мужских рифм):

Ток. (Точно мне душою — на руку
Лег! — На руку рукою) *Ток*
Бьет, проводами лихорадочными
Рвет, — на душу рукою лег!

Рифмующийся ряд односложных глаголов *бьет — рвет* в началах строк продолжается первым слогом следующего четверостишия *льнет*. Это слово открывает строку, где (при пропуске характерного для пушкинского ямба метрического ударения на четвертом слоге) имеется пять ударений, из них два — на сильных слогах (первом и седьмом): «Льнет. Радужное все! Чтó радужнее»¹⁶. Обилие в этой строке ударных слогов, не разделенных безударными интервалами, напоминает такие примеры ямба XVIII в., как известное державинское «Был крокодил, волхв, князь, жрец, вождь»¹⁷. За двумя следующими строками следует ключительная строка, где отсутствие дополнительного ударения после семи строк с этим ударением явственно воспринимается как ритмический сигнал завершения всего четырехстопного ямбического отрезка.

Следует заметить, что широкое использование дополнительных ударений в четырехстопном ямбе Цветаевой засвидетельствовано уже в 1918 г. (в цикле «Плащ», где в стихотворении «Ночные ласточки Интриги...» на первый слог ударение падает в 11 строках из 18) и продолжается вплоть до таких стихотворений зрелой поры, как «Родина» и «Тоска по родине». Поэтому речь идет о постоянно продолжающемся в творчестве Цветаевой ритмическом типе, доведенном в разбираемой главке «Поэмы Конца» до наиболее отчетливого воплощения.

Использование ритмических форм ямба в этой главке — при всей скудости статистики из-за ограниченности материала — резко отлично от классической пушкинской традиции: наиболее редкая для этой традиции 7-я форма встречается более чем в четверти строк (с такой же частотой, как 3-я форма). Такое использование 7-й формы напоминает о некоторых ритмических экспериментах Андрея Белого, у которого можно найти и сходные сочетания дополнительного ударения на первом слоге с 7-й формой¹⁸:

Храм яснится оцепенев
В ночь вырезанными крестами.

Для 7-й формы характерно в данной главке поэмы употребление гипердактилических словоразделов с четырьмя (в трех случаях) и тремя (в четырех случаях) безударными слогами лишь при одном дактилическом словоразделе. Наиболее характерным для распределения ритмических форм является резкое снижение употребительности 1-й (полноударной) формы по сравнению не только с пушкинской традицией, но и с поэтами начала века (исключая Белого и Есенина). 4-я форма, определяющая для ритма классического ямба, в 7-й главке употребляется с такой же малой частотой, как 1-я форма. Напротив, увеличивается частота 6-й формы. Не вполне ясным остается вопрос о наиболее редкой 5-й форме, так как для предположения о наличии этой формы следует обосновать безударность слова *всё* в строке «Спать! — Все не попадаем в шаг», что представляется вероятным, но не безусловным. В случае, если такая интерпретация этой строки будет признана верной, может оказаться неслучайным то, что эта наиболее необычная форма (в сочетании с дополнительным ударением на первом слоге) встречается в строке, где речь идет о непопадании в такт.

Описанные выше характеристики ямба в этой главке можно определить как существенное ослабление ударности срединных сильных слогов (в особенно-

сти четвертого) при резком повышении числа дополнительных ударений на первом слоге (ср. профиль ударности, табл. 2). Особенно важно при этом то, что ударность второго слога резко не снижена (она держится примерно на уровне ямба XIX — начала XX в.), поэтому особенно велика насыщенность ударениями начал строк (из 94 ударений 42 приходится на два первых слога). Что же касается концов строк, здесь можно предположить для всего данного отрывка (а в особенности для нечетных строк с немужскими рифмами) относительно меньшую четкость их. Это следует, во-первых, из обилия переносов, во-вторых, из неточной рифмовки в нечетных строках, где часто чередование дактилических рифм с гипердактилическими. Эти последние появляются в третьих строках третьего, четвертого и шестого четверостиший и в обеих нечетных строках завершающего (седьмого) четверостишия четырехстопного ямба. Постепенное введение трехсложных безударных промежутков перед словоразделами в середине строки и гипердактилических рифм (с трехсложными клаузулами), роль которых нарастает к концу отрывка, можно сравнить с аналогичным постепенным использованием дополнительного ударения на первом слоге, описанным выше. Иначе говоря, метрическая схема четырехстопного ямба с чередованием дактилических и мужских рифм (использовавшаяся ранее, например, в таких стихах Блока, как «Незнакомка») к концу этой главки оказывается существенно преобразованной.

Отличительные черты чистого четырехстопного ямба в 7-й главке выделяются особенно наглядно при сравнении с четырехстопными ямбическими строками, чередующимися с трехстопными в 3-й главке и в последнем четверостишии 4-й главки. При скудости материала, не позволяющей считать статистические данные вполне надежными, все же обращает на себя внимание различие в употреблении наиболее характерной для классического пушкинского ямба 4-й формы, которая, в согласии с традицией второй половины XIX в.¹⁹, в 3-й и 4-й главках представлена более чем в половине строк (табл. 3) в отличие от 10,7 % в 7-й главке (см. табл. 1).

Таблица 3

Статистика форм четырехстопного ямба в 3-й и 4-й главках

Число строк:	Формы							Всего	
	1-я	2-я	3-я	4-я	5-я	6-я	7-я		
3-я главка	0	0	1	7	0	2	2	12	
4-я главка	0	0	0	1	0	1	0	2	
Всего {	абс.	0	0	1	8	0	3	2	14
	в %	0	0	7,2	57,2	0	21,4	14,2	100

Преувеличенным по сравнению с классической традицией, по-видимому, можно считать употребление 6-й формы²⁰, напоминающее о ритмических экспериментах начала века, например у Белого (как и употребительность 7-й формы с четырьмя безударными слогами до и после словораздела). Но особенно рельефно отличие ямба этих отрывков от разобранных выше выступает при исследовании «профиля ударности» (табл. 4).

Таблица 4

Число ударений на первом и сильных слогах в 3-й и 4-й главках в четырехстопном ямбе

Число ударений:	Слоги				
	1-й	2-й	4-й	6-й	8-й
в абсолютных числах	2	11	12	1	14
в %	14,2	78,5	86,7	7,1	100

В отличие от 7-й главки (см. табл. 2) 6-й слог характеризуется почти полной безударностью (единственное ударение появляется в первой строке последнего четверостишия 3-й главки «Разительного света сноп», где контекст достаточно красноречиво свидетельствует об особой роли этой строки). Ударение на первом слоге встречается в 4-й форме, где в 7-й главке не встретилось ни одного дополнительного ударения, и в строке с «хориямбом»: «Бёртольда Шварца... Даровит». Число ударений на первом слоге резко понижено по сравнению с 7-й главкой, хотя в трехстопном ямбе в тех же главках дополнительные ударения встречаются часто. Это можно сопоставить с тем, что в логаэде $\cap - \cup \cup - \cup - \cup$ в 8-й главке, где он комбинируется с двустопным ямбом, крайне редко встречается ударение на первом слоге в отличие от 6-й и 9-й главок, написанных чистым логаэдом. Иначе говоря, в сложных метрах, образованных сочетаниями разностопных строк, начальное ударение на первом слоге чаще встречается в строках с меньшим числом стоп. Кроме этого собственно метрического объяснения, следует иметь в виду и то, что дополнительные ударения вводятся постепенно (поэтому в первых главках, как и в первых строфах 7-й главки, их меньше, чем в последних), причем постепенное увеличение их числа косвенным образом связано с развитием темы: в 3-й и 4-й главках разговор двух любящих только подготавливается, в 7-й главке этот разговор уже кончается.

2. Ритм «гликонического логаэда». С выявленными выше характеристиками ритма четырехстопного ямба 7-й главки полностью согласуются ритмические особенности логаэда 5-й, 6-й и 9-й главок, описываемые в статье А. Н. Колмогорова. Здесь достаточно ограничиться ссылкой на эту статью и приведением более дробных статистических данных об употреблении ритмических вариантов этого метра в 5-й, 6-й, 8-й и 9-й главках (табл. 5).

Сходство простирается вплоть до одинакового приема рифмовки односложных слов в началах смежных строк в 9-й главке:

Во весь окоем глазка —
 Глаз. Красного коридора
 Лязг. Вскнутая доска.

Несущие здесь дополнительные ударения слова *глаз* и *лязг* рифмуются между собою и связаны, кроме того, с мужскими рифмами (*глазка — глаз, лязг — доска*), что полностью соответствует разобранным выше сходным построениям в четырехстопном ямбе 7-й главки (где встречается и аналогичный пропуск срединных метрических ударений в строке).

Особенности рассматриваемого логаэда в 5-й, 6-й и 9-й главках наиболее наглядно выступают при сравнении с четными строками 8-й главки, написанными таким же размером (в комбинации с двустопным ямбом нечетных строк). В 8-й главке

Таблица 5

Статистика форм «гликонического логэада» и их вариантов

Метрическая схема и ее шифр, по Колмогорову	Число строк без дополнительного ударения					Число строк с дополнительным ударением на первом слоге					Сумма в %			
	5-я главка	6-я главка	9-я главка	четные строки 8-й главки	всего в %	5-я главка	6-я главка	9-я главка	четные строки 8-й главки	всего в %				
1 н̣-у̣у̣-у̣-у̣(у)	36	50	8	25	119	60,4	6	8	3	3	20	10,1	139	70,5
1aa н̣- у̣у̣- у̣-у̣(у)	6	8	1	6	21	10,7	2	3	0	0	5	2,5	26	13,2
1ba н̣- у̣- у̣-у̣(у)	5	11	2	4	22	11,2	1	2	0	1	4	2	26	13,2
1ca н̣-у̣у̣ ̣- у̣-у̣(у)	5	5	0	1	11	5,6	1	0	1	0	2	1	13	6,6
1ab н̣- у̣у̣- ̣-у̣(у)	14	14	3	8	39	19,8	1	1	0	0	2	1	41	20,8
1bb н̣- у̣- ̣-у̣(у)	4	3	2	4	13	6,6	0	2	1	1	4	2	17	8,6
1cb н̣-у̣у̣ ̣-у̣ ̣-у̣(у)	2	9	0	2	13	6,6	1	0	1	1	3	1,5	16	8,1
2 н̣-у̣у̣-у̣-у̣(у)	0	3	0	0	3	1,5	2	0	0	0	2	1	5	2,5
2a н̣-у̣у̣- у̣-у̣(у)	0	2	0	0	2	1	1	0	0	0	1	0,5	3	1,5
2b н̣-у̣у̣-у̣ ̣-у̣(у)	0	1	0	0	1	0,5	1	0	0	0	1	0,5	2	1
3 н̣-у̣у̣-у̣-у̣(у)	5	18	4	8	35	17,7	3	12	3	0	18	9,1	53	26,8
3a н̣- у̣у̣-у̣-у̣(у)	0	0	0	1	1	0,5	0	0	0	0	0	0	1	0,5
3b н̣- у̣- у̣-у̣(у)	2	4	0	2	8	4,1	0	1	0	0	1	0,5	9	4,6
3c н̣-у̣у̣ ̣-у̣-у̣(у)	3	8	1	4	16	8,1	1	2	1	0	4	2	20	10,1
3d н̣-у̣у̣- у̣-у̣(у)	0	6	2	1	9	4,5	1	6	2	0	9	4,5	18	9,1
3e н̣-у̣у̣-у̣ ̣-у̣(у)	0	0	1	0	1	0,5	1	3	0	0	4	2	5	2,5
Всего	41	71	12	33	157	79,6	11	20	6	3	40	20,3	197	100

крайне редко встречаются строки с ударением на первом слоге (в трех строках²¹ из 36, т. е. в 8 % при 33 % в 9-й главе, 26 % в 6-й главе и 19 % в 5-й главе). При этом в 8-й главе не встречается вариант 3е, но зато встретился вариант 3а. Тем самым ритм 8-й главы косвенно подтверждает вывод, сделанный А. Н. Колмогоровым на основе анализа 5-й и 6-й глав и цикла «Стол»: дополнительное ударение на первом слоге в логазде Цветаевой связано с оттягиванием словораздела к концу строки. Поэтому в 8-й главе, где минимально число дополнительных ударений, встречается вариант 3а со словоразделом, наиболее близким к началу («И жмуть... И неотторжима»), но отсутствует вариант 3е со словоразделом, наиболее близким к концу строки.

В тех редких случаях, когда в 8-й главе есть дополнительное ударение на слабом слоге в логаздической строке, оно встречается в сочетании с таким же ударением в ямбической строке:

Всей костью и всем упором:
Жив только бок...

Существенно отличаясь в отношении ударности слабого слога от логазда 5-й, 6-й и 9-й глав, логаздические строки 8-й главы характеризуются приблизительно таким же соотношением между 1-й и 3-й формами без дополнительного ударения, т. е. таким же обилием пропусков срединного метрического ударения и соответственно многосложными безударными промежутками между ударениями (8 случаев из 33, т. е. 24 % в 8-й главе при 33 % в 9-й главе, 26 % в 6-й главе, 12 % в 5-й главе, где, как отметил А. Н. Колмогоров, подобные ритмические приемы вводятся постепенно).

Сравнивая схемы 5-й и 6-й глав, приведенные в статье А. Н. Колмогорова, и схему 9-й главы, можно установить параллелизм в употреблении 2-й формы как завершающей в 5-й и 6-й главах и сходного пропуска первого метрического ударения в первой из двух последних строк 9-й главы, где отсутствует первый (слабый) слог (сходную роль играют пропуски первого метрического ударения в последних строках двух четверостиший в стихотворении «Никто ничего не отнял...»), метр которого сопоставлен выше с метром 9-й главы).

3. Ритм двустопного ямба. Ритм двустопного ямба воспроизводит те же особенности, которые отмечены по отношению к началу строки в четырехстопном ямбе; аналогом пропусков срединного ударения здесь (как и в двустопном амфибрахии) служат дактилические рифмы, благодаря которым за ударными слогами следует группа из двух безударных. В трех четверостишиях двустопного ямба ни одно метрическое ударение не пропущено, но, кроме того, в семи строках из двенадцати есть дополнительное ударение на первом слоге, а в тех строках, где дополнительного ударения нет, авторское выделение первого слога следует из таких написаний, как «Спо-койных глаз», «Е-ще немножечко», «В последний раз» (последняя строка повторяется в конце каждого из трех четверостиший; только в 8-й главе слово «последний» напечатано без дефиса). Поэтому выделенность первого слога следует считать ритмической нормой для всех строк.

В двустопном ямбе нечетных строк 8-й главы, чередующихся с логаздом в четных строках, также нет пропусков метрических ударений, но дополнительные ударения встречаются реже (в 7 строках из 36, т. е. в одной пятой).

Однако при отсутствии дополнительного ударения первый слог выделяется дефисом («Во-да», «Мо-неты», «Бла-гая» «При-шлось», «Бро-сать», «Эк-спресс», «Про-гал», «Про-слушай», «Сти-хов», «Ска-жи»), если он не образует служебного слова, выделяемого другими графическими средствами (тире в «Не — брошусь вниз!», где *не* уподобляется ударному *что* в строке «Что — ваш союз?»). В трех двустопных ямбических строках начальное дополнительное ударение падает на ключевое слово *мост*, которое, кроме того, образует отдельную нерифмующуюся строку (в конце первой части 8-й главки). Все семь случаев появления дополнительного ударения приходятся на вторую часть 7-й главки.

4. Ритм двустопного амфибрахия. При интерпретации двустопного амфибрахия в поэме (близкородственного двустопному ямбу, с которым он чередуется во второй главке) можно опираться на авторское указание, касающееся трагедии «Ариадна», написанной через несколько месяцев после «Поэмы Конца»: «Между первым и вторым слогом перерыв, т. е. равная ударяемость первого и второго слога»²². Второй слог всегда ударен. Исключение составляет лишь строка «Вне! Перешед вал!», где амфибрахий, чередующийся с логоэдом в последней, 12-й, главке, деформируется, но и при этом сохраняется трехударность строки, как бы зеркально обращенной: $\acute{\cup}\cup\acute{\cup}$ вместо $\acute{\cup}\cup\cup\acute{\cup}$; замечательно, что при этом зеркальном отражении неизменяемой остается ударность первого слога. Особенно много дополнительных ударений в 14-й главке (табл. 6), где в трех случаях сверхсхемные ударения встречаются и не в начале, а в середине строки («всем полднем», «два рубца», «песней песен»), и в амфибрахических (четных) строках последней части 12-й главки. В этой части в пяти строках из одиннадцати (т. е. почти в половине случаев) на первый слог падает ударение, подчеркнутое переносами и созвучиями (*щит — жид — жить, месь — меси-во*) в предпоследнем четверостишии:

За Давидов щит —
Месь! — В меси-во тел!
...жид
Жить — не захотел²³.

В тех строках, где дополнительных ударений на первом слоге нет, в этой части в четырех случаях первый слог выделен графически («Ев-рейский», «Но-гами», «По-щады»). Такую же выделенность первого слога можно предполагать и в других случаях.

5. Ритм трехстопного ямба. В отличие от ритма всех описанных выше размеров (четырёхстопного и двустопного ямба, «гликонического логоэда», двустопного амфибрахия) трехстопный ямб поэмы не характеризуется столкновением двух ударных слов в начале строки, хотя и для него весьма характерны дополнительные ударения на первом слоге.

Как и в четырехстопном ямбе 7-й главки, обращает на себя внимание использование дополнительных ударений на первом слоге, в трехстопном ямбе 2-й главки встречающихся в половине строк (8 из 16), а в 3-й главке — в пяти трехстопных строках из двенадцати. Но почти все дополнительные ударения приходятся на 2-ю форму трехстопного ямба (табл. 7), где пропущено первое метрическое ударение. По-видимому, из-за специфического употребления в сочетании с дополни-

Таблица 6
Статистика вариантов двустопного амфибрахия в 10-й и 14-й главах

Метрическая схема	Без дополнительного ударения			С дополнительным ударением на 1-м слоге			Сумма в %					
	Пример	10-я главка	14-я главка	10-я главка	14-я главка	всего в %						
1а $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} (\acute{u})$	Гасить в рысаках...	13	3	16	22,5	О, как провожала нас...	2	0	2	2,8	18	25,3
1б $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} (\acute{u})$	Троюю овечьей...	11	14	25	35,2	Недр, гребнем морским...	4	7	11	15,5	36	50,7
1с $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} (\acute{u})$	Аркадией пах...	9	6	15	21,1	Слуск. Гóрода гам...	0	2	2	2,8	17	23,9
Всего		33	23	56	78,8		6	9	15	21,1	71	100

Таблица 7

Статистика форм трехстопного ямба и их вариантов

Метрическая схема	Без дополнительного ударения				С дополнительным ударением				Сумма в %
	Число строк				Число строк				
	2-я глава	4-я глава	3-я глава	всего в %	2-я глава	4-я глава	3-я глава	всего в %	
1 н'—у'—у'—(у)	4	10	4	18 25,7	1	1	1	3 4,2	21 30
1a н'— у'— у'—(у)	1	5	0	6 8,6					
1b н'—у' —у' —(у)	1	0	1	2 2,8	1	1	0	2 2,8	
1c н'— у'—у' —(у)	2	5	3	10 14,3					
1d н'—у' — у'—(у)									
2	2	2	0	4 5,7					
2a н—у'—у'—(у)	1	1	0	2 2,8	0	0	1	1 1,4	
2b н—у'— у'—(у)	1	1	0	2 2,8	7	3	4	14 20	18 25,7
3 н—у'—у' —(у)	2	25	3	30 42,9	5	2	3	10 14,3	
3a н'—у' —у'—(у)	0	9	0	9 12,8	2	1	1	4 5,7	
3b н'—у' — у'—(у)	1	10	2	13 18,8	0	1	0	1 1,4	
3c н'—у—у' —(у)	1	6	1	8 11,4	0	1	0	1 1,4	31 44,3
Всего	8	37	52	74,3	8	5	5	18 25,6	70 100

Примеры стихов:

В перстнях юнцы маститые...
 Певица, края стеники...
 Окно под самой крышею...

Ты, Правый бок как мертвый...
 Есть, в десяти шагах...
 Жуть, зеленес льда...

Черт — газовым рожком...

тельным ударением на первом слоге частота употребления 2-й формы трехстопного ямба существенно больше, чем в классическом трехстопном ямбе (но это в меньшей степени относится к 4-й главке, чем ко 2-й и 3-й); напротив, заметно уменьшается частота 1-й формы. Таким образом, существенно ослаблена ударность сильных слогов (при повышении ударности первого слабого слога)²⁴.

Те немногочисленные случаи (4 из 14), когда 2-я форма не имеет дополнительного ударения на 1-м слоге, объясняются особой функцией соответствующих строк: во 2-й главке в одном случае — это цитата из Блока (половина строки шестистопного ямба — «Не от одной зари»), в другом — резкое возражение собеседнику («Но никакого дома ведь»), в 4-й главке такие строки 2-й формы начинают вторую («Холостяки семейные») и третью («Вполоборота — это вот») строфы.

Отличие между 2-й главкой (а также 3-й, где формы трехстопного ямба употребляются сходно с 2-й главкой) и 4-й заключается в том, что в последней ослаблена ударность четвертого слога при повышении ударности второго слога и меньшем числе дополнительных ударений на первом (табл. 8).

Таблица 8

Число ударений на 1-м и сильных слогах в трехстопном ямбе				
Число ударений	Слоги			
	1-й	2-й	4-й	6-й
2-я главка				
в абсолютных цифрах	8	7	13	16
в %	50	43,7	81,2	100
3-я главка				
в абсолютных цифрах	5	8	9	12
в %	41,6	66,6	75	100
4-я главка				
в абсолютных цифрах	4	36	14	42
в %	9,5	85,7	33,3	100

Для 4-й главки особенно характерно использование варианта 3в с дактилическим безударным словоразделом в строках с дактилическими рифмами, благодаря чему образуется последовательность абсолютно симметричных групп $\cup \cup \cup$, повторяющихся четыре раза подряд в таких комбинациях «пеонов вторых»²⁵, как

Нашучено, насмеяно, $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup |$
 А главное — насчитано! $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup |$

Такие сочетания строк повторяются симметрично в третьей и четвертой строках первого четверостишия в 1-й, 2-й и 4-й строках 4-й главки, причем в последней строфе то же ритмико-синтаксическое построение повторено и в пятой строке²⁶:

Наласкано, налюблено,
 А главное — натискано!
 Нашипано... Вчерашняя...

Эти повторяющиеся группы «пеонов вторых» в 4-й главке представляется необходимым сравнить с использованием ритмического варианта 1с двустопного амфибрахия в 10-й главке, где дактилический безударный промежуток, предше-

ствующий словоразделу в этом варианте, комбинируется с дактилической рифмой, образуя две параллельные группы $\acute{\cup}\cup$ в пределах одной строки. Такое сочетание повторяется в ряде смежных строк:

...Откуда-то дунувший,
Откуда-то хлынувший
В молочную тусклую

(так же построена и последняя строка этого отрывка: «Голландского глаженья»).

Тематически и по подбору слов естественно сравнить этот отрывок с 4-й главкой. По содержанию соответствующие места 4-й главки («А главное — насчитано!») и 10-й главки («А главное — юности») явно контрастируют. Описание кафе, посетители которого заняты «коммерческими шашнями», в 4-й главке предшествует разговору героев; в 10-й главке воспоминания о молочной, где они встречались по утрам, следуют за главками, посвященными их разговору.

Для 4-й главки «Поэмы Конца» особенно характерен ритмико-синтаксический параллелизм определенных частей строф. Не только последние две строки первого четверостишия трех указанных строф, но и последние две строки в каждой строфе связаны повторением одинаковых ритмических и синтаксических сочетаний. В 3-й строфе, где в двух последних строках первого четверостишия отсутствует описанное ритмическое сочетание, его заменяет другая комбинация одинаково построенных строк (с вариантом 1с), благодаря дактилической рифме связанная с первой строкой следующего четверостишия, построенной точно так же:

Один — над книжкой чековой,
Другой — над ручкой лайковой,
А тот — над ножкой лаковой
Работает тишком.

Точное ритмическое соответствие комбинации двух последних строк в начале второго четверостишия 3-й строфы находится (с добавлением дополнительного ударения на первом слоге) в том же месте в 5-й строфе:

Жуют. Над шейкой сахарной
Черт — газовым рожком.

Таким образом, 3-я и 5-я строфы, где нет описанного выше сочетания групп с дактилическими окончаниями, связываются ритмическим параллелизмом другого рода.

Указанные особенности ритма трехстопного ямба можно, вероятно, объяснить исходя из гипотезы о том, что для ритма поэмы существенно как ударение в начале строки, так и наличие многосложных безударных промежутков после него. В четырехстопном ямбе обе эти тенденции могли совмещаться при наличии ударения на первом сильном слоге; в трехстопном же ямбе это оказывалось невозможным. В двустопном ямбе та же роль, что пропуск метрического ударения во 2-й форме трехстопного ямба, играла дактилическая рифма. Это гипотеза подтверждается структурой описанных выше сочетаний с «пеонами вторыми», где одновременно используется и пропуск метрического ударения, и функционально ему соответствующая дактилическая рифма; параллелизм с амфибрахическим отрывком подтверждает близость трехстопного ямба поэмы к двудольным трехсложникам (см. особенно показательное сочетание $\acute{\cup}\cup$ — в начале строки).

6. Ритм дольника и логазда с анапестической анакрузой. Отсутствие анапеста (при наличии и двустопного амфибрахия и двустопного дактиля) в поэме можно, по-видимому, объяснить описанной выше общей ритмической тенденцией, плохо согласовывавшейся с особенностями анапеста, который в поэзии начала XX в. (например, у Блока) почти не знал сверхсхемного ударения на первом слоге (когда же это ударение и появлялось в строках вида «С буйным ветром в змеиных кудрях», оно в большой степени подавлялось анапестическим метром). Но в поэме использованы «логаздообразные» дольники с анапестическими зачинами, где первый слог ритмически выделен, как и во всех других описанных выше размерах. В отличие от этих последних, дольник с анапестической анакрузой не знает столкновений двух ударений в начале строки. В этом отношении этот метр совпадает с теми метрами, где, как в хорее и дактиле, сильный слог является первым в строке.

В трехдольнике, которым написана 1-я часть 9-й главки поэмы, в семи строках (т. е. в половине строк) имеется дополнительное ударение на первом слоге, приходящееся на односложное или двусложное слово. Для сопоставления с рифмующимися ударными словами в началах строк четырехстопного ямба и амфибрахия особый интерес представляет ударное *Жжет* в начале третьего четверостишия, связанное рифмой с предшествующим *живот* в конце второго четверостишия (которое рифмуется не только с мужской четной рифмой *вот*, но и с нечетной дактилической *животное*). В четвертом четверостишии начальное ударное *пар* связано созвучием со следующим ударным слогом: «*Пар!* Припарками обложить!». Вся эта часть 9-й главки обрывается неоконченной строкой, где первый слог несет дополнительное ударение на односложном слове («Жить не хочет»). В этой части поэмы в 6 строках из 16 (т. е. в 41%) пропущено второе метрическое ударение, причем во всех этих строках междударные промежутки четырехсложны (форма В6)²⁷. В схему логазда $\cup\cup-\cup\cup-\cup-(\cup\cup)$ не укладываются лишь 2 строки из 16, отвечающие соответственно формам А1 ($\cup\cup\dot{\cup}\cup\cup\dot{\cup}\cup\cup\dot{\cup}\cup$, т. е. чистый анапест — начальная строка «Корпусами фабричными, зычными») и А2 ($\cup\cup\dot{\cup}\cup\dot{\cup}\cup\cup\dot{\cup}\cup$ «От друзей — тебе, подноготную»). Остальные восемь строк (т. е. половина) написаны формой А3 ($\cup\cup\dot{\cup}\cup\cup\dot{\cup}\cup\dot{\cup}(\cup\cup)$), которая, по данным М. Л. Гаспарова, особенно характерна для дольника Цветаевой²⁸.

Другой логаздообразный дольник, используемый в последней части 10-й главки поэмы, существенно отличен от только что рассмотренного, потому что в нем ударение, падающее на первый слог, в четырех строках не ограничено числом слогов в слове, на который приходится ударение (поэтому в этих строках этот слог нельзя считать слабым). При пропуске метрического ударения на втором (сильном) слоге и ударении на первом слоге возникают такие строки, как «Тянутся за предел тоски»²⁹. При дополнительном ударении на безударном слоге может появиться и такая строка, как «Под гору... Двух подошв пудовых», отнесение которой к метрической схеме логазда $\cup\cup-\cup\cup-\cup-(\cup\cup)$ было бы несколько искусственно. Интерпретация как дольника кажется естественной и по отношению к двум указанным строкам, и применительно к двум строкам, где при сходном сочетании начального ударения с многосложным промежутком этот промежуток (пятисложный) оказывается на один слог превосходящим метрическую норму: «Хлебникова соловьиный стон» и «На голову... Океан в каюту!».

Две последние строки вместе с тем совпадают со строками типа «За городом! Понимаешь? За!», где в логазде —○○—○○—○(○) пропущено второе метрическое ударение. Иначе говоря, в строках этого метра стирается грань между сверхсхемным ударением на первом (слабом) слоге анакрузы и первым метрическим ударением на сильном слоге в строке с нулевой анакрузой.

Из 32 остальных строк данного метра, которые могут быть описаны как логазд указанного типа, 16 (т. е. 50 %) имеют дополнительное ударение на первом слоге (приходящееся на односложное или двусложное слово).

В двух строках первый слог, остающийся неполностью ударным, выделяется графически, причем контекст предполагает чтение по слогам: «Рас-стаемся. — Одна из ста?», «Рас-ставание. Рас-ставаться» (по образцу этих строк можно предполагать выделенность первого слога и в шести других строках, в начале которых повторяются те же слова). Выделенность неполностью ударного первого слога можно предположить и в двух строках, начинающихся прилагательными с начальным «сверх».

В тринадцати строках (т. е. в 40 % всех строк, отвечающих схеме логазда) пропущено второе метрическое ударение, причем в трех случаях встречается характерный и для других логаздических размеров Цветаевой сдвиг словораздела к концу строки («Сверхбессмысленнейшее слово», «Сверхъестественнейшая дичь», в обоих случаях с дополнительным выделением первого слога, подобным варианту 3е в «гликоническом логазде»; этого выделения нет в предпоследней строке — «Опрокидывающий довод»). Четыре приведенные выше «нестандартные» строки характеризуются многосложными безударными промежутками после первого ударения.

7. Р и т м х о р е я. Хорей, как и все описанные выше размеры, характеризуется повышенной ударностью первого слога, но, в отличие от всех этих размеров (возможно, кроме последнего — «логаздообразного» дольника 10-й главки, $\acute{1}/2\acute{-}1/2\acute{-}1\acute{-}(1)$), первый слог в нем является сильным.

Для двустопных хорейческих строк, входящих в состав хорейческих четверостиший, характерно то, что метрические ударения пропущены лишь в четырех строках из двадцати трех. Две строки с пропуском метрического ударения на первом слоге встречаются в конце первой части 12-й главки («И у Иова» — «Да не выгорело»). Две другие строки с пропуском ударения приходятся на 13-ю главку, из них одна встречается в первом четверостишии с двустопными строками («Под ладонью»), другая — в последнем, причем здесь безударное начало строки графически выделено самим поэтом («Оди-накового»). В нескольких двустопных строках можно предполагать наличие третьего внеметрического ударения («Жизнь есть пригород», «Где ж вы, двойни», «О, как крупно»).

Уже в 1-й главке двустопный хорей (чередующийся с трехдольником) характеризуется крайне редкими пропусками метрических ударений (т. е. повышенной ударностью первого слога). Если не считать двух неясных случаев, где ударение на служебных словах (как в сравнительном употреблении и связке *был*) может быть ослабленным, но не пропущенным, единственный бесспорный случай пропуска ударения при дополнительном сверхсхемном ударении на втором слоге встречается в сочетании с пропуском первого метрического ударения в соседней строке дольника в конце предпоследнего четверостишия:

Преувеличенно, то есть
Во весь рост.

Другие случаи сверхсхемного ударения в двадцати строках двустопного хорea в этой главке не встретились.

Роль дактилических и гипердактилических рифм в двустопном хорее аналогична описанной выше роли этих рифм в двустопном ямбе и двустопном амфибрахии.

Для трехстопного хорea, используемого в сочетании с двустопным и четырехстопным во 2-й, 12-й и 13-й главках, характерно очень редкое употребление 2-й формы (с пропуском ударения на первом слоге, табл. 9), примерно в три раза меньше, чем в поэзии XIX в.³⁰ Соответственно возрастает удельный вес 1-й формы (полноударной), тогда как 3-я форма (с пропуском срединного ударения) встречается почти с такой же частотой, как у поэтов XIX в. Наиболее характерной чертой трехстопного хорea Цветаевой является повышенная ударность первого слога (табл. 10).

Таблица 9

Статистика форм трехстопного хорea и их вариантов

Метрическая схема	Пример	Число	в %
1 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ (˘ ˘)		15	46,8
1a ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ (˘ ˘)	Дождь в глаза. — Холмы...	10	31,2
1b ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ (˘ ˘)	Сушь мужская, мощь...	4	12,5
1c ˘ ˘ ˘ ˘ ˘	Моря — рыбы! Взмах...	1	3,1
2 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ (˘ ˘)		3	9,4
2a ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘	Меховое, мокрое...	3	9,4
3 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ (˘ ˘)		14	43,7
3a ˘ ˘ ˘ ˘	Здесь околевать...	1	3,1
3b ˘ ˘ ˘ ˘	Дело, господа...	6	18,7
3c ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ (˘ ˘)	Первое вдвоем...	4	12,5
3d ˘ ˘ ˘ ˘	За́ городом мы...	3	9,4
	Всего	32	100

Таблица 10

Число ударений на сильных слогах в трехстопном хорее

Число ударений:	Слоги		
	1-й	3-й	5-й
в абсолютных цифрах	29	18	32
в %	90,6	56,3	100

Из явлений, относящихся к употреблению вариантов самой частотной 1-й формы, обращает на себя внимание то, что наиболее редкий в поэме ее вариант 1c употреблен в последнем хорейском четверостишии предпоследней главки в сочетании с также достаточно редким пропуском ударения в двустопной строке и гипердактилической рифмой, а также и с переносом, выделяющим определяемое существительное:

Оди-накового
Моря — рыбы! Взмах:

При всей скудости материала, относящегося к четырехстопному хорю, следует заметить, что сравнительно большая доля строк с пропусками первого метрического ударения (табл. 11) может быть вызвана особой стилистической функцией этих строк, выступающих симметрично в начале третьего, пятого и седьмого четверостиший 13-й главки (причем в этих строках одинаково и расположение словоразделов).

Таблица 11

Употребление форм четырехстопного хоря

Метрическая схема	Пример	Число строк	
		абс.	в %
I ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘	После глаз твоих алмазных...	3	37,5
II ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘	О каких еще соблазнах...	3	37,5
III ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘	Бьющегося? Тот соленый...	0	0
IV ˘ ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ ˘	Плачь, с другими наверстаешь...	1	12,5
V ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ ˘	Смахивают. Под руками...	1	12,5
	Всего	8	100

Примечание. Пример III формы, отсутствующей в «Поэме Конца», взят из цветаевских «Стихов к Пушкину».

Две первые строки (т. е. половина строк) единственного четверостишия пятистопного хоря в 10-й главке характеризуются необычным для традиционного хоря пропуском двух метрических ударений на пятом и седьмом слогах, т. е. пятисложным безударным промежутком перед последним ударением. В первой строке и, вероятно, в следующей употреблена крайне редкая в поэзии XIX в. (в отличие от народной поэзии³¹ и поэзии XX в.) XI форма (— ˘ ˘ ˘ ˘ — | ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘). Завершающая роль в четверостишии отведена строке полноударной (I) формы.

8. Ритм других размеров с нулевой анакрузой перед первым сильным слогом. В двустопном дактиле пропуски метрических ударений отсутствуют. В первом дактилическом отрывке в 6-й главке используется вариант ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | (с симметричными женскими словоразделами) с единственным исключением («Пьют, а не плачут»), по образцу которого построены две строки в следующем отрывке. Во втором отрывке в пяти строках из двенадцати использован вариант ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ |.

Для многостопных размеров этого типа, напротив, наиболее характерны именно пропуски метрических ударений. В 11-й главке из пятнадцати строк логга — ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ — в восьми (т. е. больше чем в половине строк) пропущено одно метрическое ударение: в пяти случаях — третье, т. е. предпоследнее, в двух случаях — первое, в одном случае — второе. Последний случай («Пригорода. Сапогом судьбы» — с переносом из предшествующего четверостишия) приходится на начало последнего четверостишия.

В 12-й главке из двенадцати строк метра — ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ ˘ — ˘ — в семи строках (т. е. тоже больше чем в половине) пропущены метрические ударения, при этом в двух

строках, симметрично расположенных в третьем и пятом четверостишиях, одновременно пропускаются первое и третье метрические ударения («На прокаженные острова», «Не упоительно ли, что жид»). В 12-й главке в пяти случаях из девяти пропущено третье ударение, в трех случаях — первое, в одном — второе («Втаптываю! За Давидов щит — »).

В 11-й главке из двадцати строк метра —○○—○—(○) в семи (т. е. больше чем в одной трети) пропущено метрическое ударение (в шести случаях на втором сильном слоге).

В 1-й главке из двадцати строк трехдольника с нулевой анакрузой в трех пропущено второе метрическое ударение, причем в двух случаях междударный промежуток четырехсложен (форма В6), в одном — трехсложен (форма В7). В шести строках (т. е. в 30 %) пропущено первое метрическое ударение, причем безударная анакруза в таких строках трехсложна, что в поэме встречается крайне редко (ср. выше о строках типа «На прокаженные острова»). Из одиннадцати строк, где сохранены все три метрических ударения, девять (т. е. почти половина всех строк дольника в этой главке) отвечает схеме —○○—○— (форма А3 дольника, при нулевой анакрузе совпадающая с рассмотренным выше логэдом), а две — схеме трехстопного дактиля.

Сравнительно большое число пропусков метрических ударений на первом слоге, которое можно было бы объяснить тем, что в 1-й главке основная ритмическая тенденция еще не обнаруживается явно, контрастирует с почти полным отсутствием таких пропусков в двустопном хорее в этой же главке поэмы.

9. Замечание о переносах в «Поэме Конца». Для всех частей «Поэмы Конца» независимо от метра характерно такое использование переносов, при котором синтаксически выделяется начальное слово строки, на котором стоит ударение (сверхсхемное или метрическое):

Челом Соломон
Бьет, — ибо совместный
Плач — больше, чем сон!

Эта особенность объединяет все главки поэмы без исключения (в том числе и те, где менее отчетливо выражена ритмическая тенденция к усилению начала строки)³².

10. Выводы о соотношении метра и ритма. Согласно вышеизложенному в «Поэме Конца» несмотря на разнообразие метров, выделяется единая ритмическая тенденция, которая воплощается по-разному в зависимости от конкретных метрических условий, но сама по себе от метра не зависит. Такое понимание ритма отлично от традиционного противопоставления метра и ритма (где ритм играет лишь подчиненную роль по отношению к метру, преобразованием которого он является), но согласуется с постепенно проникающим в новейшее стиховедение убеждением, что «ритм стиха всегда активен. Это тот гул, который слышат поэты и о котором так убедительно говорил Маяковский»³³. В согласии с этими высказываниями Маяковского (и многих других поэтов) можно было бы думать, что единство ритма при многообразии конкретных метров может быть обнаружено не только в одном «полиметрическом» (но «моноритмическом») произведении, но и в целой серии произведений. Так, можно думать, что

некоторые ритмические тенденции, охарактеризованные выше на материале «Поэмы Конца», окажутся существенными и для некоторых других произведений Цветаевой, написанных разными метрами (отдельные иллюстрации приводились выше).

Как писала сама Цветаева: «Стих только тогда убедителен, когда проверен математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не я»³⁴. Стиховедческое исследование обнаруживает глубокое внутреннее единство поэмы Цветаевой, сказывающееся во взаимных переходах друг в друга разных метров, в сходстве их ритмических преобразований, в ходе развития метрических тем в отдельных главах поэмы, во всей метрической (и ритмической) композиции поэмы, в целом скрепляющей воедино части, написанные разными метрами. Возникающие при этом задачи стиховедческого исследования оказываются очень близкими к музыковедческим. Вместе с тем естественно возникает вопрос о степени осознанности основного ритмического принципа самим поэтом. Для ответа на этот вопрос и некоторые другие, затронутые выше, многого можно ждать от исследования черновиков «Поэмы Конца», явившейся плодом длительной и очень напряженной работы поэта³⁵.

ПОСТСКРИПТУМ

Статья, основанная на докладе, прочитанном на Ленинградском семинаре по поэтике и метрике в феврале 1966 г., была опубликована впервые в кн.: Теория стиха. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1968. С. 168—201.

Работа была написана в 1965—1966 гг. в конце плодотворного периода регулярных совместных занятий и обсуждений вопросов русского стиха с А. Н. Колмогоровым. Заинтересовавшись (после некоторого сопротивления) Цветаевой, Колмогоров тогда одновременно со мной занялся одним из ее логических метров; наши статьи были напечатаны в одном и том же сборнике. Поэтому из окончательного текста я исключил соответствующую часть, ограничившись сокращенным ее изложением и ссылкой на статью Колмогорова. Цель моей работы в целом состояла в обнаружении ритмической доминанты или тенденции, объединяющей разные части поэмы, написанные различными метрами. Ту же тенденцию можно найти и в других стихах поэта (см. о Цветаевой в статье об одном приеме построения стихотворения в этом же томе). Как представляется, этот вывод позволяет уточнить использовавшееся ранее противопоставление метра и ритма. Автор не считает, что этот вывод можно распространить на других поэтов безоговорочно, хотя уже многие замечания в ранней книге Якобсона о стихе Маяковского могли бы быть переинтерпретированы в том же духе. Вместо подобия «истории литературы без имен», к которой тяготело статистическое стиховедение, на первый план могло бы выдвинуться исследование значимых тенденций у отдельных авторов (что не мешает, конечно, и исследованию их эпигонов). В противовес распространяющейся популярности идеи существенности «хора, а не солистов» в эпоху «умолкнувших гениев» и «умерших богов» наука с удивлением обнаруживает надежные критерии их реальности.

Примечания

¹ «Полиметрические» поэмы и длинные стихотворения могут быть найдены либо у поэтов, предшествовавших окончательному оформлению этой основной традиции (Радищев, Катенин), либо у поэтов, частично отклонявшихся от нее («Восторг души», предположительно приписываемый Тургеневу, Никитин, «Цыганская венгерка» Ап. Григорьева и т. д.). Автор признателен А. Н. Колмогорову, Б. Ф. Егорову, Ю. М. Лотману и В. Е. Холшевникову за советы и указания.

² См. статью автора «Ритм поэмы Маяковского “Человек”» (Poetics = Poetyka = Поэтика. 2. The Hague; Paris; Warszawa, 1966; перепечатано в настоящем томе), продолжающую направление еще не опубликованных работ А. Н. Колмогорова о ритме «Про это» и «Во весь голос», доложенных на заседаниях семинара на механико-математическом факультете МГУ в 1961 и 1962 гг. (характеристика метров «Двенадцати» была дана в труде А. Н. Колмогорова «Метр как образ» в те же годы).

³ У раннего Пастернака (в особенности в первом издании «Поверх барьеров») можно найти и отдельные стихотворения (например, «Баллада» — «Бывает курьером на брзом...»), где вставка «Голос души» (позднее автором изъятая) имеет явные черты сходства с поэтикой Цветаевой (см. работу о Пастернаке в первом томе настоящего издания).

⁴ Следует заметить, что Некрасов — рядом с Державиным — назван Цветаевой как ее любимый поэт в «ответе на анкету», хронологически близком к «Поэме Конца»: ср. строфику цветаяевского «Когда я буду бабушкой...».

⁵ Одноstopный ямб, две строки которого («Кто рвет» и «В рубцах») встречаются в «Поэме Конца» в комбинации с двустопным дактилем, использован в «Поэме заставы» Цветаевой в строках «Рай с драками» и далее.

⁶ Ср. в народном хореическом десятистопнике такие строки, как «Вы куда пошли да по дороге», «Эти люди шли да не простые» (из былины «Путешествие Вавилы со скомоухами») и т. д. Следует заметить, что словесные темы указанного четверостишия близки к тому тематическому кругу, который очерчен для русского народного и литературного пятистопного хорей в статье: *Тарановский К.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague, 1963.*

⁷ Относительно употребления этих терминов в античной метрике см., например: *Gleditsch H. Metrik: Handbuch der klassischen Altertums-wissenschaft / Hrsg. von Müller. München, 1901. S. 178; Crusius F. Römische Metrik. München, 1929. S. 65.*

⁸ На эту особенность метра заключительных строк каждого четверостишия стихотворения «Никто ничего не отнял...» не обратил внимания М. Г. Харлап, причисляющий его вместе со стихами «Идешь на меня похожий...» и «Мой письменный верный стол...» к стихам метра $\cup-\cup\cup-\cup-(\cup)$ (см.: *Харлап М. Г.* О стихе. М., 1966. С. 62). Кроме стихотворений, указанных в названной работе М. Г. Харлапа и в статье А. Н. Колмогорова (в которой проанализированы стихотворения цикла «Стол», написанные этим метром), «гликоническим логаздом» написаны стихи Цветаевой «Цыганская страсть разлуки!», «Откуда такая нежность?..», «Маяковскому» («Превыше крестов и труб») и четные строки стихотворения «С большою нежностью — потому...» (в комбинации с логаздическим метром $\cup-\cup-\cup\cup-\cup-$).

⁹ Из других вещей, близких по теме и по времени написания, таким размером написана часть «Поэмы Горы» («Минут годы. И вот — означенный»). Тот же размер в стихотворениях Цветаевой «Терпеливо, как щепень бьют...», «Ледяная тиара гор...».

¹⁰ Но ср. возражения против логаздической интерпретации дольников в статье: *Тарановский К.* Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 5. 1962. P. 118, note 46.* Следует отметить, что в тенденции к логаздам у Цветаевой и Мандельштама можно найти много общего.

¹¹ А. Н. Колмогоров в статье о логаксе у Цветаевой предлагает слабый первый слог и безударный обозначать особыми знаками. Мы, в отличие от статьи Колмогорова, слабый слог обозначаем знаком \cup , а безударный — знаком \cup .

¹² Для наглядности к каждой форме приведено по одному примеру. Если в 7-й главке соответствующая форма не встретилась, то примеры брались из других главок (где четырехстопный ямб чередуется с трехстопным) и в двух случаях из других стихов Цветаевой. Для 5-й формы взят пример из Пастернака.

¹³ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 25 (ср. там же, с. 32, о несколько большем числе дополнительных ударений у авторов XVIII в.). Обилие односложных ударных слов на слабых слогах у таких поэтов XX в., как Брюсов, сравнивается с практикой поэтов XVIII в. в статье: Тарановски К. Руски четверостопни јамб у првим двама деценијама XX века // Јужнословенски филолог. 21. Кь. 1—4. Београд, 1955—1956. С. 23, примеч. 2. Относительно дополнительных ударений у Пушкина см. также Томашевский Б. О стихе. Л., 1929. С. 190.

¹⁴ Во втором четверостишии две эти последние строки одинаковы не только по ритмической форме, но и по характеру словоразделов:

Луны огромной Соломоновой
Слезам не выслал небосвод.

¹⁵ Здесь предполагается ударность начального *вы* в строке «Вы понимаете, что будущее», что согласуется с естественным для данного контекста чтением. Возможно, однако, и чтение с безударным *вы* (курсив везде наш. — В. И.).

¹⁶ Ударение на *что́* стоит в тексте поэмы (Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965. (Библиотека поэта: Большая серия). С. 462; ссылки на текст поэмы в статье везде даются по этому изданию).

¹⁷ Стоит напомнить, что Цветаева назвала Державина среди двух своих любимых русских поэтов прошлого.

¹⁸ Относительно этой формы у Белого см. цитированную выше статью: Тарановски К. 1) Руски четверостопни јамб у првим двама деценијама XX века... С. 26—27; 2) Четырехстопный ямб Андрея Белого // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 10. 1966. P. 136; о поэтах начала века см. в этой связи также статью автора: Иванов Вяч. Вс. Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова // Poetics = Poetyka = Поэтика. 2. The Hague; Paris; Warszawa, 1966. С. 280 и 286—287.

¹⁹ Ср. употребление этой формы в 56,1% случаев у Мея (1855 г.) и А. К. Толстого по данным, приведенным в кн.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. I—II. Таб. III. Сходно и употребление ее в ранней лирике Брюсова: Тарановски К. Руски четверостопни јамб у првим двама деценијама XX века... С. 21.

²⁰ Еще большее преувеличение употребления этой формы у Цветаевой можно найти в намеренно стилизованном четырехстопном ямбе двух стихотворений цикла «Плащ» («Ночные ласточки Интриги...» и «Век коронованной Интриги...»), где из 37 строк 16 написаны 6-й формой.

²¹ В одной из них («Он — ухо и он же — эхо») ударность начального *Он* может быть оспорена. Статистические данные по 5-й, 6-й и 9-й главкам здесь и в статье А. Н. Колмогорова сходятся с несущественным образом.

²² Цветаева М. Избранные произведения... С. 658. Из поздних вещей Цветаевой, написанных амфибрахием, следует отметить «Куст» (1934), где дополнительные ударения в сочетании с переносами появляются в конце 1-й части.

²³ Особо следует отметить ударность *не*, стоящего на сильном слоге; здесь можно предположить связь описываемых ритмических черт с теми чертами стиля Цветаевой, которые видны не только в ее поэзии, но и в прозе.

²⁴ Здесь снова оказывается уместным сопоставление с Державиным, но для последнего характерно наличие дополнительного ударения на первом слоге при сохранении ударения второго (ср.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови... С. 98, примеч. 125), тогда как Цветаева в трехстопном ямбе (в отличие от четырехстопного) избегает таких столкновений.

²⁵ Ср., например, анализ «Фонариков» И. Мятлева: *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения (Русское стихосложение). Л., 1962. С. 33.

²⁶ Следует заметить, что такое ритмическое построение в трехстопном ямбе с дактилическими рифмами, чередующимися с мужскими, было использовано Цветаевой и много позднее в «Стихах к Чехии», где параллелизм подчеркнут графически в таких строках, как

Германия!
Германия!

или

Безумие
Безумие

(так же построено и напечатанное в одну строку «О мания! О мумия!» и особенно характерное «За здравие, Моравия!», где ритмически одинаковые группы внутри строки связываются рифмой).

²⁷ Классификация форм в соответствии с табл. 1 в статье: *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии // *Вопр. языкознания.* 1964. № 1. С. 76.

²⁸ См. *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX в. // *Теория стиха:* Сб. Л., 1968. С. 101—102.

²⁹ Ср. сходное ритмическое построение в трагедии «Ариадна»: «Мертвенный! И сие любовью». Следует, однако, заметить, что и в правильных трехсложных (реже двусложных) размерах в русской поэзии XX в. встречаются случаи, где дополнительное ударение падает на первый (слабый) слог при пропуске первого метрического ударения, приходящегося на то же слово. Ср. в ямбе «Поэмы Конца»: «Бертольда Шварца... Даровит». Поэтому окончательный вид метрической схемы $\cup\cup-\cup\cup-\cup-(\cup)$ или $-\cup-\cup\cup-\cup-(\cup)$ для всего нашего отрывка (без исключений) остается спорным.

³⁰ Данные о трехстопном хорее у русских поэтов XIX в. см.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови... С. 304 (см. там же, с. 302—303, о «профиле ударности» в трехстопном хорее).

³¹ *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови... Таб. XIV. Ср. там же, с. 293, где приведен пример употребления XI формы — «Достоевского на эшафот» из Волошина (сопоставление поэзии Цветаевой и Волошина по историко-литературным и биографическим соображениям представляется оправданным). В данном четверостишии во второй строке либо эта же форма, либо еще более редкая X форма ($-\cup-\cup-|-\cup-$); выбор между двумя формами решается тем, считать ли ударным слово *точно* в начале второй строки (судя по его синтаксической функции, оно должно быть, скорее всего, безударно).

³² В первоначальном варианте работы исследованию переносов этого типа в частях, написанных разными метрами, посвящались специальные разделы. Однако поскольку работа превысила отведенный для нее в сборнике объем, от детального рассмотрения этого вопроса, к которому автор надеется вернуться в следующих публикациях, здесь пришлось отказаться (как и от некоторых несущественных деталей ритмического описания).

³³ *Тарановски К.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха // *Poetics = Руетика = Поэтика.* 2. С. 185—186. Близкие мысли (со ссылкой на эти же высказывания Маяковского) ранее были развиты в упоминавшейся выше работе А. Н. Колмогорова «Метр как образ».

³⁴ *Цветаева М.* Поэт о критике // День поэзии. 1965. М., 1965. С. 202. В полном тексте статьи «Поэт о критике» говорится о резком отрицании Цветаевой статистики стиха в духе Белого (ср. об отношении Цветаевой к стиховедческим выводам Белого: *Иванов В. В.* О применении точных методов в литературоведении // *Вопр. литературы.* 1967. № 10. С. 117; перепечатано в этом томе). Поэтому «математическую формулу» в этом месте можно сравнить с «формулой цветка» в цветаевском стихотворении.

³⁵ Ср.: *Цветаева М.* Избранные произведения... С. 725—726 и 768—769.

РИТМ ПОЭМЫ МАЯКОВСКОГО «ЧЕЛОВЕК»

Настоящая работа представляет собой часть коллективного труда по исследованию ритма Маяковского, предпринятого по инициативе А. Н. Колмогорова¹ и под его руководством. Данная статья состоит из двух частей.

В первой описываются метры, использованные Маяковским в поэме; во второй рассматривается ритмическая композиция поэмы, в связи с чем дается последовательное описание ритма каждого из фрагментов, на которые она может быть разделена².

Описание метров

1. Ямб

Ямбом написано сто³ строк поэмы, см. ниже⁴: 3, 19, 22, 33, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 88, 108, 110, 116, 117, 118, 119. Из 100 строк — 38 четырехстопного, 60 трехстопного, 1 пятистопного и 1 двустопного ямба (два последних размера появляются один раз в конце поэмы, см. ниже, 110). Из 38 строк четырехстопного ямба 36 — с мужской рифмой, 2 — с дактилической. Женские рифмы в четырехстопном ямбе не встречаются, т. к. они нарушили бы равносложность строк четырехстопного ямба и трехстопного ямба (с дактилическими рифмами), на ритмическом отождествлении которых строится большинство ямбических отрывков поэмы.

Таблица 1

Статистика форм четырехстопного ямба

	I	II	III	IV	VI	VII	Всего
число случаев	21	1	7	7	2	0	38
в %	55,3	2,6	18,4	18,4	5,3	0	100

При всей скудости материала следует отметить одинаковое частое употребление III и IV форм и преобладание I формы⁵. Статистика вариантов I формы:

Ia)	У́ У́ У́ У́	7	33,3 %
Ib)	У́ У́ У́ У́	5	23,8 %
Ic)	У́ У́ У́ У́	1	4,3 %
Id)	У́ У́ У́ У́	1	4,3 %
Ie)	У́ У́ У́ У́	2	9,5 %
If)	У́ У́ У́ У́	1	4,3 %
Ih)	У́ У́ У́ У́	2	9,5 %
Ii)	У́ У́ У́ У́	2	9,5 %
Всего		21	

Из 60 строк трехстопного ямба I формой (без пиррихий) написано 43 строки (71,7%), II формой (с пропуском ударений на 2-м слоге) — 5 строк (8,3%), III формой (с пропуском ударения на 4-м слоге) — 12 строк (20%)⁶. Редкость форм трех- и четырехстопного ямба с пиррихиями (41 случай из 354) объясняет возможность их употребления в особенно важных местах, в частности в концовках ямбических отрывков (например, «С их шелухой сутолок», 3): так, в конце поэмы в ямбическом отрывке из 56 сильных слогов только 4 безударны. Из этих 4 пиррихий 3 приходятся на две заключительные строки (где употреблена VI форма четырехстопного ямба, встретившаяся в поэме всего 2 раза, см. ниже, 119):

на несгорающем костре
немыслимой любви.

Из 60 строк трехстопного ямба 30 (50%) кончаются дактилическими рифмами (составные дактилические рифмы дают возможность двойного понимания таких строк, как трех- и четырехстопного ямба), 14 — женскими рифмами, 16 — мужскими. Статистика вариантов I формы трехстопного ямба (без пиррихий):

Ia)	У́ У́ У́ (У)	15	34,9 %
Ib)	У́ У́ У́ (У)	4	9,3 %
Ic)	У́ У́ У́ (У)	14	32,6 %
Id)	У́ У́ У́	10	20,9 %
Всего		43	

В ямбических отрывках регулярно проводится чередование 4–3: в 14 четверостишиях со схемой 4–3–4–3 и рифмовкой А–В–А–В (см. ниже: 19, 22, 33, 35, 42, 49, 50, 108, 118, 119) и в двух пятистишиях со схемой 4–3–4–4–3⁷. В двух четверостишиях (43 и 45) схема 4–3 видоизменяется за счет колебаний между 4 и 3 слогами в нечетных строках. Колебания между четырехстопным и трехстопным ямбом характерны и для других ямбических отрывков, начиная с первого. Четырехстопные строки с мужским окончанием чередуются с трехстопными с дактилическими рифмами⁸; равносложность этих строк используется в таких случаях, как:

Глазами взвила *ввысь стрелу*.
Улыбку бери *твою!*
А сердце рвется к *выстрелу*,
А горло бредит *бр твою*.

Первые две строки можно было бы истолковать как четырехстопные с мужскими рифмами, но они рифмуются с двумя следующими — трехстопными с дактилическими рифмами. Трехстопные строки с дактилическими рифмами (часто составными, т. е. допускающими иное толкование, как в приведенном примере) образуют три четверостишия; кроме того, используются комбинации трехстопных строк с дактилическими рифмами, которые чередуются с женскими рифмами в трехстопных же строках:

Идет! Пришла, Раскуталась!
 Лучи везде! Скребуют они.
 Запели петли утло,
 И тихо входят будни
 С их шелухой сутолок.

Использование слов с ямбической структурой (У-) при соблюдении всех метрических ударений подчеркивается аллитерациями на сильных слогах:

Кричу... чу! Ключи звучат!

Ср. сходное сочетание полноударности ямба с инструментальной в строке («В ковчеге ночи новый Ной»).

Отягчения (ударные слова) на 1-м слоге встречаются в 5 строках из 100; ударение на 5-м слоге — в одной строке.

В двух указанных выше четверостишиях используется отождествление рифмующихся неравносложных — четырехстопных и трехстопных строк с дактилическими рифмами. В одном пятистишии рифмуются четырехстопная, пятистопная и двустопная строки с мужскими рифмами. В двух четверостишиях (с чередованием 4–3) ямбические строки прерываются одной хорейской строкой или хорейским началом:

- 1) Загнанный в земной загон (хорей)
- 2) Набережной Невы идти (хорейское начало)

(ср. аналогичное хорейское отступление от ямба в трехстопной строке с дактилической рифмой в «Про это»: «Кудринскими вышками»).

Перечень ямбических отрывков:

3.⁹ «В ковчеге ночи новый Ной...» (Вступление)

- | | |
|--|-----------|
| а) 4 м. — 3 м. — 4 м. — 3 м. | А-В-А-А-В |
| б) 3 дакт. — 3 дакт. сост. 3 ж. — 3 ж. — 3 дакт. | А-В-А-В-А |

3 пиррихия при 30 ударениях на сильных слогах.

Рифмы рассмотрены выше (*раскуталась* — *утло* — *сутолок*: *скребуют они* и т. п.).

19. «Как смеют петь, кто право дал?» (Жизнь Маяковского)

- а) 4 м. — 3 дакт. — 4 м. — 3 дакт.
 4 м. — 3 дакт. — 4 м. — 3 дакт.
- б) 4 Х м. — 3 дакт. — 4 м. — 3 дакт.

4Х — одна строка четырехстопного хоря после двух четверостиший ямба (строка с явной аллитерацией: «загнанный в земной загон»), 4 пиррихия при 38 ударениях на сильных слогах.

29. «Кричу... и чу! Ключи звучат» (*Жизнь Маяковского*)
 4 м. — 3 ж. — 4 м. — 3 ж.
 4 м. — 3 ж. — 4 м. — 3 ж.
 4 м. — 3 ж. — 4 м. — 3 дакт.
 Женская рифма *повесть* — дактилическая рифма *слепого весть*: 8 пиррихий при 34 ударениях на сильных слогах.
31. «Разлив людей. Затерся в люд» (*Страсти Маяковского*)
 4 м. — 3 ж. — 4 м. — 3 ж.
 3 пиррихия при 11 ударениях на сильных слогах.
 Во 2-й, 3-й и 4-й строках используется фигура $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$
35. «Зачем тебе? Остановись!» (*Страсти Маяковского*)
 4 м. — 3 ж. — 4 м. — 3 дакт. сост.
 Женская рифма *слаже* — дактилическая составная *ушла уже*.
- 40—45. «Глазами взвила ввысь стрелу» (*Вознесение Маяковского*)
 40. 3 дакт. сост. — 3 дакт. сост. — 3 дакт. — 3 дакт.
 (первые две составные рифмы можно понять как мужские в четырех-
 стопных строках).
41. 3 дакт. — 3 м. — 3 дакт. — 3 м.
 (вторая составная рифма может быть понята как мужская в четырехстоп-
 ной строке: *идет за мной, к воде манит*).
42. 4 м. — 3 м. — 4 м. — 3 м.
43. 3 дакт. — 3 ж. — 4 дакт. — 3Х дакт.
 3Х — одна строка с хорейским началом после 3, 75 четверостиший
 ямба.
 Женская рифма *выйти* — дактилическая составная *Невы идти*.
44. 4 м. — 3 м. — 4 м. — 4 м. — 3 м. А-В-А-А-В (ср. отрывок 3а)
45. 4 дакт. сост. — 3 м. — 3 дакт. — 3 м.
 В отрывках 40—45 встречается 10 пиррихий при 72 ударениях на силь-
 ных слогах.
- 49—50. «Протягивает. Череп. Яд» (*Вознесение Маяковского*)
 49. 4 м. — 3 м. — 4 м. — 3 м.
 50. 4 м. — 3 дакт. — 4 м. — 3 дакт.
 В отрывках 49 и 50 встречается 2 пиррихия при 26 ударениях на сильных слогах.
88. «То перекинусь радугой» (*Возвращение Маяковского*)
 3 дакт. — 3 дакт. — 3 дакт. сост. — 3 дакт. сост.
 Две последние строки можно было бы истолковать и как четырехстопные с
 мужской рифмой.
 1 пиррихий при 11 ударениях на сильных слогах.
108. «Высоко. Глубже ввысь зашел» (*Маяковский векам*)
 4 м. — 3 м. — 4 м. — 3 м.
 2 пиррихия при 12 ударениях на сильных слогах.
110. «Нашел! Теперь пускай поспят» (*Маяковский векам*)
 4 м. — 3 дакт. — 5 м. — 2 м. — 3 дакт. А-В-А-А-В
 2 пиррихия при 15 ударениях на сильных слогах; оба пропуска ударения
 образуют пятисложный промежуток в пятистопной строке (единственной
 в поэме): «Крадусь, приглядываюсь — и опять!»¹⁰.

116—119. «Куда теперь! Куда глаза» (предпоследний отрывок поэмы, ср. ямб в конце «Про это»)

116. 4 м. — 4 м. — 4 м. (?) — 4 м. (?)

Уникальной является схема 4—4—4—4 в отличие от 4—3—4—3 (две последние строки — запись мелодии не в словах, в третьей строке два лишних слога, но их, очевидно, можно не засчитывать: *тра-ля-ля дзин-дзя, тра-ля-ля дзин-дзя*).

В этом четверостишии нет ни одного пропуска ударения на сильном слоге.

117. 3 дакт. — 3 дакт. — 3 дакт. — 3 дакт.

Первую строку можно было бы истолковать и как четырехстопную с мужской рифмой: *луч накинй* (рифмуется с *наручники*).

118. 4 м. — 3 м. — 4 м. — 3 м.

119. 4 м. — 3 м. — 4 м. — 3 м.

4 пиррихия при 52 ударениях на сильных слогах в этом последнем отрывке (116—119) распределены так, что из этих 4 пиррихий 3 приходятся на 2 заключительные строки (а из 14 других строк только в одной один раз встречается пропуск ударения).

2. Четырехстопный амфибрахий

В предпоследней части поэмы (*Маяковский век*) три четверостишия подряд (см. ниже, 102) написаны четырехстопным амфибрахийем с женскими рифмами (типа А—В—А—В) во всех строках, кроме последней строки третьего четверостишия, где дактилическая рифма *вкопанный* чередуется с женской *копны* во второй строке того же четверостишия. Этот отрывок, начинающийся строкой «Июлю капут. Обезночел загретый», находится между четверостишиями правильного четырехдольника, переходящего в амфибрахий, см. ниже ¹¹.

3. Другие строгие силлабо-тонические метры

Четверостишие правильного четырехдольника в части *Рождество Маяковского*, начинающееся строкой «Ударит вправо — направо свадьбы» (см. ниже, 14), может быть истолковано как имеющее правильную метрическую схему ¹²:

0 1 0 1 0 0 1 0 1 0
 0 1 0 1 0 0 1 0 1 0
 0 1 0 1 0 0 1 0 1 0
 0 1 0 1 0 0 1 0 1 0

т. е. 1' 1' 2' 1' 1'
 1' 1' 2' 1' 1'
 1' 1' 2' 1' 1'
 1' 1' 2' 1' 1'

Сходную структуру имеет первое четверостишие (следующее за «стихотворением из чисел» — 1, 2, 4, 8, 16) в части *Возвращение Маяковского* («Вставай, довольно! На солнце очи...»), см. ниже, 75.

4. Дольник

А. Трехдольник. Правильным трехдольником написано одно четверостишие («Я счет не веду неделям», см. ниже, 72, предшествующее концовке части *Маяковский в небе*), написанное по метрической схеме, объяснимой из анапеста¹³:

$$\begin{array}{c} 1' 2' 1' 1 \\ 2' 2' 2' \\ 2' 1' 1' 1 \\ 2' 2' 2' \end{array} \quad ^{14}$$

Анапестообразный трехдольник обнаруживается также в четверостишии «Я в плену. Нет мне выкупа» (фрагмент 21, часть *Жизнь Маяковского*), где, как и во фрагменте 72, отступления от схемы анапеста есть только в нечетных строках и все строки имеют все метрические ударения, но в первой строке имеется нулевой промежуток между ударениями:

$$\begin{array}{c} 2' 0' 1' 2 \\ 2' 2' 2' 2 \\ 2' 1' 1' 2 \\ 2' 2' 2' 2 \end{array}$$

Четверостишие представляет интерес ввиду симметричности двусложных анакруз и двусложных клаузул во всех строках в отличие от фрагмента 72, где в одной строке анакруза односложна.

Правильным трехдольником (с соблюдением равнотрехдольности строк) написано двестише «Здесь, на небесной тверди», в части *Маяковский в небе*, см. ниже, 59:

$$\begin{array}{c} 0' 2' 1' 1 \\ 0' 1' 2' 1 \end{array}$$

В указанных 10 строках встретились следующие формы¹⁵:

Таблица 2

№	Междарные промежутки		Анакрузы			Всего
			0	1	2	
1	2	2			4	4
2	1	2	1		1	2
3	2	1	1	1		2
4	1	1			1	1
неправильн.	ср. 0	1			1	1
Всего			2	1	7	10

При всей скудости этого материала¹⁶ обращает на себя внимание отличие форм, встреченных в указанных отрывках чистого трехдольника, от форм трехдольника, выступающих в сочетании с четырехдольником, см. о них ниже.

Б. Четырехдольник. По отношению к целому ряду отдельных фрагментов поэмы могут возникать споры по поводу возможности интерпретации их ритма либо как четырехдольника, либо как четырехударного стиха (все эти спор-

ные случаи отмечены ниже при описании ритмической композиции поэмы). Наиболее несомненным является использование правильного четырехдольника, близкого к четырехстопному амфибрахию, в части *Маяковский век*, где начинающие эту часть фрагменты такого четырехдольника (см. ниже, 98, 100¹⁷) подготавливают отрывок, написанный чистым амфибрахией (см. выше); за ним снова следуют четверостишия правильного четырехдольника (фрагменты 103, 104, 106, 109, 115). Правильный четырехдольник в этой части поэмы представлен следующими формами:

Таблица 3

№	Междарные промежутки			Анакрузы		Всего
				0	1	
1	2	2	2	1	15	16
2	1	2	2		2	2
3	2	1	2		7	7
4	2	2	1		2	2
5	1	1	2		1	1
6	1	2	1		1	1
Всего				1	28	29

Таблица свидетельствует об исключительной близости четырехдольника в этой части поэмы к амфибрахию: 55 % строк в указанных фрагментах являются чистым амфибрахией (при 30 % и 40 % амфибрахий в четырехдольнике некоторых более поздних стихов и поэм Маяковского)¹⁸.

Бесспорным представляется и наличие четверостиший правильного четырехдольника в конце предшествующей части *Возвращение Маяковского* (фрагменты 92 и 95) и в ее начале (фрагмент 78), ср. также фрагмент 29 в части *Жизнь Маяковского*. Но четырехдольник в части *Возвращение Маяковского* отличается от четырехдольника последующей части, в частности, меньшей строгостью соблюдения односложной анакрузы: в следующей части она нарушена лишь в 3 % случаев (1 нулевая анакруза на 7 строк), а во фрагментах 92 и 95 нулевая анакруза выступает в 25 % случаев (2 анакрузы на 8 строк, по одной в каждой строфе). Отличие проявляется и в появлении «нечистого» пропуска первого метрического ударения (падающего на сложное слово *громогласый* во фрагменте 92) при полном отсутствии пропусков метрического ударения в следующей части. Наконец, фрагмент 78 отличается от всех других случаев дактилическими клаузулами во всех четырех строках (в 98 и 104 составные дактилические рифмы возникают лишь в отдельных строках и рифмуются с женскими окончаниями в других строках по схеме, описанной выше при анализе ямба) и наличием двух нулевых анакруз в одном четверостишии. Из всех четверостиший правильного четырехдольника наиболее отходит от схемы трехсложных метров типа амфибрахия фрагмент 29, где 66 % безударных промежутков односложны. Ниже даны суммарные данные по четырем четверостишиям (29, 78, 92, 95), находящимся за пределами части *Маяковский век*:

Таблица 4

№	Междарные промежутки			Анакрузы			Всего
				0	1	3	
1	2	2	2	1			1
2	1	2	2	1	4		5
3	2	1	2		1		1
4	2	2	1	1	2		3
6	1	2	1	1	1		2
7	2	1	1		1		1
8	1	1	1	1	1		2
27 ¹⁹		2	2			1	1
Всего				5	10	1	16

Сравнения двух таблиц достаточно для доказательства совершенно различного характера четырехдольника в части *Маяковский векам* и в других частях (составление сводной статистики по всем частям поэмы не представилось целесообразным); в особенности показательна редкость I формы в остальных частях поэмы.

Отношение фрагмента 68 к правильному четырехдольнику зависит от постановки ударения на слове *занято*: при возможной акцентуации *занято́* дольник правильный, при более вероятной акцентуации *за́нято* имеется один трехсложный промежуток, ср. фрагменты 61, 64 и 69 той же части, которые можно было бы истолковать как дольник, допускающий трехсложные интервалы (ср. также 65, где имеется и пятисложный интервал). Вероятность такой интерпретации увеличивается благодаря тому, что дальше четверостишие правильного четырехдольника 78 опоясано четверостишиями 77 и 79, которые можно рассматривать как четырехдольник, допускающий трехсложные и четырехсложные промежутки.

Соседство с четверостишиями 92 и 95, написанными правильным четырехдольником, и 93, где трехсложный интервал появляется при пропуске метрического ударения: «Аэропланами, буравящих копоть», делает более вероятным отнесение к дольнику, допускающему трехсложные промежутки, и фрагментов 96, 97, ср. также 94, где имеются четырехсложные и трехсложные интервалы. Последовательность четверостиший 92—97 можно было бы при таком истолковании считать подготовкой более правильного дольника, постепенно переходящего в амфибрахий, в начале следующей части.

Сходное объединение четверостиший, определяемых как не вполне правильный дольник, вокруг четверостишия правильного дольника, можно отметить и по отношению к фрагментам 25 и 27 (где есть трехсложные промежутки), 26 (с нулевым промежутком), 30 (где двум строкам чистого амфибрахия предшествует преобразованная амфибрахическая строка с неметрическим ударением на первом слоге при отсутствии ударения на втором: «Вытянется, самку в любви олеелея», ср. сходное «С шеищи по глобусу пуза расползся» в 24 фрагменте), 32 (с трех- и четырехсложными промежутками), ср. такие же промежутки во фрагменте 51, отнесение которого к четырехдольнику затрудняется ввиду его изолированности (но ср. правильный четырехдольник в сочетании со словом-рефреном в 53). Еще

более изолированным является фрагмент 13, где к тому же для истолкования его как четырехдольника пришлось бы предположить несовпадение ритмической структуры с рифмовкой. Все указанные случаи (и некоторые другие аналогичные, ср., например, фрагмент 112) можно рассматривать не как чистый четырехдольник, а как промежуточные случаи между дольником и ударным стихом.

В. Четырехдольник в сочетании с другими видами дольника. Наибольший интерес представляет сочетание четырехдольника с трехдольником в строфах со схемой 4-3-4-3²⁰, ср. ту же схему в ямбических фрагментах поэмы.

Две строки могут быть истолкованы как амфибрахий (с чередованием трехстопной и четырехстопной строк и пропуском метрического ударения в трехстопной строке) в четверостишии, написанном правильным четырехдольником, чередующимся с трехдольником, в части *Страсти Маяковского* (строка с пропуском метрического ударения «В святошестве изолгалась», фрагмент 34). Схема этого четверостишия, находящегося между двумя четверостишиями ямба со схемой 4-3-4-3:

0' 2' 1' 2' 1
 1' 5' 0 (= 1' 2' 2' 0, т. е. ◡◡◡-◡◡◡)
 1' 2' 2' 2' 1
 1' 1' 2' 0

Обращает на себя внимание то, что здесь в трехдольнике наблюдается пропуск метрического ударения, не наблюдаемый во фрагментах, написанных чистым трехдольником. Такой же пропуск метрического ударения имеется и в другом фрагменте поэмы (85), где можно предположить дольник со схемой 4-3-4-3. Особенностью этого последнего четверостишия является наличие одного трехсложного интервала во второй строке (т. е. в трехдольнике), рифмующейся с четвертой строкой, где четырехсложный интервал вызван пропуском метрического ударения:

0' 2' 1' 1' 2
 0' 3' 2' 0
 0' 2' 2' 1' 2
 0' 4' 0

(предполагается пропуск метрического ударения в последней строке: «Думаешь — кардинал?»). Значительно более гипотетичным было бы предположение дольника со схемой 4-3-4-3 во фрагменте 93 (ср. также фрагмент 46 со схемой 4-3-3-3) или со схемой 4-4-3-3 во фрагменте 2.

Сочетание двух строк четырехдольника с двумя строками двухстопного амфибрахия (т. е. двухстопного дольника) по схеме 4-4-2-2 имеется в четверостишии «Бестелое стадо, ну и тоску ж оно» (фрагмент 84, *Возвращение Маяковского*, ср. также соседний фрагмент 83 со спорной интерпретацией 4-4-4-2). Сходное сочетание двух строк четырехдольника с двумя строками двустопного ямба (т. е. двустопного дольника) по той же схеме 4-4-2-2 имеется в конце поэмы в четверостишии «Кто, я застрелился? Такое загнут!» (фрагмент 107, *Маяковский век*, ср. дольник в других фрагментах той же части). В той же (предпоследней) части

поэмы одна строка двустопного ямба появляется в качестве заключения четверостишия «Растерзанной тенью, большой, косматый» (фрагмент 114), написанного четырехдольником (с одним четырехсложным промежутком) со схемой 4-4-4-2:

1' 2' 2' 1' 1'
 1' 2' 1' 1' 1'
 1' 2' 2' 4' 1'
 1' 1' 1'

Чередование правильного четырехдольника с одностопной строкой (словом-рефреном *мимо*) имеется в четверостишии «Церковь в закате. Крест огарком», фрагмент 53 (*Вознесение Маяковского*):

0' 2' 1' 1' 1'
 0' 1'
 0' 2' 2' 1' 1'
 0' 1'

Интерпретация как дольника некоторых других фрагментов поэмы (4, 47, 57, 61, 70) слишком гипотетична и поэтому здесь не рассматривается.

Г. Шестидольный (гекзаметрообразный) стих. Случаи, где можно предположить появление шестидольного гекзаметрообразного стиха (часто представляющего собой сочетание двух строк трехдольника, разделенных цезурой) немногочисленны, но на них следует обратить внимание, в частности, и потому, что гекзаметр используется в позднейших поэмах Маяковского, ср. начало «150 000 000»²¹.

В части *Рождество Маяковского* «гекзаметрообразный» стих обнаруживается в ряде четверостиший. В первом из них — фрагмент 7 («В небе моего Вифлеема никаких не горело знаков») — можно выявить следующую метрическую схему:

У-У-У-У-У | У-У-У-У-У || (9 слогов + 8 слогов), [17] слогов + клаузула
 У-У-У-У-У | У-У-У-У-У || (9 слогов + 8 слогов), [17] слогов
 -У-У-У-У- | -У-У-У-У- ||
 -У-У-У-У- ||

(В третьей строке четвертое метрическое ударение пропущено²².) Гекзаметрообразный «шестидольник» чередуется с четырехдольником в последней строке.

Элементы сходного метра обнаруживаются во второй половине первой строки, второй и третьей строках четверостишия «Судите: говорящую рыбешку» (фрагмент 9):

Выудим нитями невода

| ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||

Однако первое полустипение (с соблюдением трехударности) имеет трехсложные промежутки (1' 3' 3' 1'), а последняя строка может быть истолкована как шести(или семи?)ударный стих с промежутками от 1 до 5 безударных слогов. Та-

ким образом, здесь можно говорить о пяти полустихиях «гексаметрообразного» стиха внутри четверостишия шестиударного стиха (ср. аналогичное вкрапление хорошо урегулированного четырехдольника в четырехударном стихе, которое может быть и случайным).

Сходный шестиударный (и пятиударный) стих (с цезурой между двумя полустихиями) выступает и в следующем четверостишии («Две стороны обойдите», фрагмент 10), хотя в целом оно написано свободным стихом (счет ударений осложнен засчет синтаксического параллелизма в третьей строке):

Называется «Руки». Пара прекрасных рук!

⏟²³ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

Шено выбрать могу и обовьюсь вокруг...

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

(две эти строки рифмуются).

Шестиударный квазигексаметр появляется снова в последней строке следующего четверостишия (фрагмент 11), написанного свободным стихом:

Животное. Будет ходить двухвостое или треногое...

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

Следующее за этим пятистишие («Кто целовал меня, скажет, есть ли слаще слюны моей сока», фрагмент 12) основано на сочетании двух строк шестиударного квазигексаметра с тремя строками анапеста (из которых две первые можно истолковать и как шестиударный стих, а последняя является вторым полустихием строки гексаметра). Запись пятистишия (метрическая схема):

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟²⁴ ||

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

Тема гексаметрообразного шестиударного стиха возникает снова в начале следующей части *Жизнь Маяковского* в первой строке (фрагмент 18):

Ревом встревожено логово банкиров, вельмож и дождей...

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

Эта тема (после ямбического отрывка) находит продолжение в изолированной нерифмованной строке (фрагмент 20):

Тысячеглаз надсмотрщик, фонари, фонари, фонари...

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ (⏟) ⏟²⁵ | ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ||

За этой строкой следует четырехстишие анапестообразного трехдольника (фрагмент 21), ср. выше о сочетании гексаметрообразного стиха с анапестом.

Сходную гексаметрообразную нерифмованную строку можно обнаружить в части *Возвращение Маяковского* (фрагмент 81):

Напрягся, ишу меж другими точками землю. Вот она!

⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟ ⏟

За этой строкой следуют две строки шестиударного стиха («Вьедся. Моря различаю, горы в орлином клекоте»), рифмующиеся с трехударными строками (фрагмент 82). Ср. также первую строку последнего четверостишия поэмы (фрагмент 120).

Другие случаи появления отдельных шестиударных строк указаны ниже, в разделе о рифмованном свободном стихе.

5. Четырехударный стих

Появлению четырехударного стиха в части *Рождество Маяковского* предшествует четверостишие «Всего не сочтешь! Наконец чтоб в лето» (фрагмент 13, четырехдольник?, ср. выше) с распределением ударений 4-5-3-3 и четверостишие «Ударит вправо» (фрагмент 14, размер $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$, см. выше), с соблюдением четырехударности. За этими двумя четверостишиями следует одно четверостишие (фрагмент 15) «Прачечная. Прачки. Много и мокро») четырехударного стиха, одно четверостишие (16) со схемой 4-4-5-4²⁶ и два четверостишия четырехударного (17). В 15 четырехударных строках 4 последних четверостиший распределение промежутков между ударениями следующее:

Таблица 5

						Всего
Величина промежутка (в слогах)	4	3	2	1	0	
Число случаев	3	12	18	12	0	45

Четырехударный стих (с 1-сложными и 2-сложными безударными промежутками) возобновляется (после первой строки шестиударного гекзаметрообразного стиха) в первом четверостишии следующей части (фрагмент 18, *Жизнь Маяковского*), прерывается ямбическими отрывками и возобновляется снова в четверостишии «Долой высокие вымыслов бремя», фрагмент 23 (но последняя строка имеет пять ударений). Затем, после 3 четверостиший свободного стиха (где только треть строк имеет четырехударный ритм) четырехударный стих возобновляется, но в первом четверостишии четырехударного стиха («Нежнейшие горошинки на тонких нулках его», фрагмент 25) одна строка имеет 3 ударения. Четырехударный стих (с вкраплением отдельных пятиударных строк) продолжается до конца этой части (фрагменты 26—31, ср. выше о четырехдольности этих фрагментов), но последняя строка части («ни один не трогает бунт») — трехударная. В 7 последних четверостишиях из 28 строк 25 четырехударны. Распределение промежутков между ударениями в 25 строках четырехударного стиха:

Таблица 6

							Всего
Величина промежутка (в слогах)	5	4	3	2	1	0	
Число случаев	1	4	8	45	16	2	75

Из четырехсложных промежутков 2 встречаются в 3 строках заключительного четверостишия; в нем наблюдается единственный пятисложный промежуток и одно из двух столкновений ударений.

Четверостишие, где за первыми тремя строками с четырьмя ударениями следует последняя с тремя ударениями, завершает часть *Жизнь Маяковского* (фрагмент 31). Такое же четверостишие (32) начинает следующую часть *Страсти Маяковского*, но в этой части нет ни одного четверостишия, целиком построенного из четырехударных строк: в первом четверостишии четвертая строка трехударна («Выкупаться в его обилии», но ср. выше о возможности интерпретации как дольника — с пропуском ударения), а в четверостишии «Череп блестит, хоть надень его на ноги» (37) третья строка может быть пятиударной.

В следующей части (*Вознесение Маяковского*) также имеется одно четверостишие (51, «Мутная догадка по глупому пробрела») со схемой 4-4-4-3, но нет ни одного четырехстишия четырехударного стиха (ср. также фрагмент 55 со схемой 4-4-5-5).

В части *Маяковский в небе* возобновление четырехударного стиха подготавливается в четверостишии «Понравилось. Стал стоять при въезде» (64), имеющем схему 4-4-4-3 (но в последней строке шестисложный промежуток может скрывать пропуск ударения, ср. выше о дольнике). За ним следует четверостишие четырехударного стиха («Центральная станция всех явлений», 65), снова четверостишие («Крутните, — просят, — да так, чтоб вымер мир», 66), построенное по схеме 4-4-4-3, и 3 четверостишия четырехударного стиха (67—69). В 6 указанных четверостишиях из 24 строк 22 четырехударны. В этих 22 строках промежутки между ударениями распределены следующим образом:

Таблица 7

							Всего
Величина промежутка (в слогах)	5	4	3	1	1	0	
Число случаев	1	1	6	36	21	1	66

В части *Возвращение Маяковского*, начиная с четверостишия «Сколько их, веков, успело уйти», друг за другом следуют 3 четверостишия четырехударного стиха (77—79, ср. выше о дольнике), в которых ударения распределены следующим образом:

Таблица 8

							Всего
Величина промежутка (в слогах)	5	4	3	2	1	0	
Число случаев	0	2	3	18	13	0	36

Тема четырехударного стиха возвращается в четверостишии «Довольно лучи обсасывать в спячке», 86 (схема 4- $\overline{1}$ -4-4), за которым следует четверостишие четырехударного стиха «Звезды! Довольно мученический плести» (87). Затем снова четырехударность возвращается в четверостишии «То-то удивятся не ихней силе» (фрагмент 91, схема 4- $\overline{2}$ -4-4, опять отступление от четырехударности во второй строке), за которым следует четверостишие 92 со схемой 4-4²⁷-4-4, два четверостишия 93—94 со схемой 4-4-4-3, одно четверостишие четырехдольного четырехударного стиха (95), одно (96) со схемой 4-4-4-3 и снова одно четверо-

ти *Жизнь Маяковского*), ср. также фрагмент 23. Сходное строение (схема 7-4-3-6) имеет четверостишие «Мое безупречное описание земли» в той же части, за которым следует четверостишие «Тонут гении» (5-4-5-5) и четверостишие «А по середине» (4-4-6-3), фрагмент 24.

В части *Страсти Маяковского* свободным рифмованным стихом написано четверостишие 38 «Вижу — подошла» (4-4-5-8). В части *Вознесение Маяковского* за четверостишием 46 «Выросли, спутались» (4-3-3-3, ср. выше о дольнике) следует четверостишие 47 свободного стиха 8-3-5-3, за которым следует четверостишие 48 «За стенками» (4-3-2-4). Эта часть кончается четверостишием 54 «Студенты!» (4-4-3-1) и 55 — «Всюду теперь» (4-4-5-5). В этой же части встречается рифмованное двустишие свободного стиха «Визги. Шум» (2-4), фрагмент 52.

Часть *Маяковский в небе* начинается четверостишием (56) свободного стиха (схема 7-5-4-4), за которым следует рифмованное двустишие свободного стиха («В облаке скважина», схема 2-7), фрагмент 57. В дальнейшем в этой части встречаются отрывки свободного стиха с наиболее свободной организацией, напоминающей «Войну и мир»: 62 — «Раздражало вначале», 63 — «А, и вы» (с полупрозаической вставкой «Здравствуйте...» и т. п.). Деление на строки в этих отрывках едва намечено, рифмы нарочито не совпадают с ритмическими единицами. После отрывков четырехударного стиха свободный стих появляется в конце части в четверостишиях 71 — «Кузни времен» (4-3-3-3) и 73 — «Стих. Лучам» (4-4-6-6), которое заключает эту часть.

В части *Возвращение Маяковского* свободным стихом написаны четверостишия 80 «Госка возникла» (4-6-2-4), 82 — «Вьелся» (6-6-3-3), затем 89 — «Показываю мирам номера» (5-6-4-3), 90 — «Отдельные голоса» (4-2-2-3), ср. также 86, близкое к четырехударному стиху.

В предпоследней части поэмы элементы свободного стиха обнаруживаются в четверостишии 113 «Чужая комната» (4-3-4-1).

Заключение поэмы *Последнее* (120) написано рифмованным свободным стихом со схемой 6-5-6-2.

7. Прозаические отрывки (нерифмованный свободный стих?)

Прозаические отрывки, отличающиеся от обычной прозы синтаксическим строением и поэтому заслуживающие в некоторых случаях названия нерифмованного свободного стиха (ср. опыты свободного стиха в русской поэзии XX в.), используются в зачинах частей: в начале *Вступления*, фрагмент 1 («Священнослужителя мира»), в начале части *Рождество Маяковского*, фрагменты 5—6. Как нерифмованный свободный стих можно рассматривать строку «Полжизни прошло, теперь не вырвешься» в части *Жизнь Маяковского*, за этой строкой следует гекзаметрообразная строка «Тысячеглаз надсмотрщик. Фонари! Фонари! Фонари!», фрагмент 20 (см. выше). В части *Страсти Маяковского* как изолированную строку нерифмованного свободного (белого?) стиха можно рассматривать строку 36 «Там, возносясь над головами, Он». Часть *Вознесение Маяковского* начинается прозаическим (нерифмованным) зачином (фрагмент 39). Особый случай представляет зачин в виде стихотворения из цифр во фрагменте 74, где ритм образуется числовыми соотношениями²⁸.

От нерифмованных отрывков отличаются прозаические вставки и цитаты, перемежающиеся в некоторых случаях стихотворные куски (например, «Нет, — говорят, — это нам не подходит» в части *Маяковский в небе*), см. прозаические вставки во фрагментах 1, 63, 70, 106, 112 и стихотворную цитату во фрагменте 58.

Ритмическая композиция

1. Вступление

1. Прозаический (?) зачин (нерифмованный свободный стих?) — 3 предложения («Священнослужителя мира...»).
2. Четверостишие рифмованного свободного (?) стиха с числом ударений 4-4-3-2 («Звенящей болью...»). Это четверостишие можно было бы истолковать и как правильный дольник (со схемой 4-4-3-3?) с пропусками метрических ударений в третьей (?) и четвертой строках (существенно появление трехсложного промежутка между ударениями только в четвертой строке).
3. Десятистишие ямба, состоящее из двух пятистиший с рифмовкой a-b-a-a-b в первом пятистишии (все рифмы мужские) и A-B-A-B-A во втором пятистишии (дактилические рифмы, чередующиеся с женскими). Схема первого пятистишия («В ковчеге ночи новый Ной») 4 м. — 3 м. — 4 м. — 4 м. — 3 м. Схема второго пятистишия («Идет! Пришла, Раскуталась!»): 3 дакт. — 3 дакт. сост. — 3 ж. — 3 ж. — 3 дакт. Во втором пятистишии вторая строка «Лучи везде. Скребут они» могла бы быть истолкована и как четырехстопный ямб с мужской рифмой, но в данном пятистишии она воспринимается как трехстопный ямб с составной дактилической рифмой, так как рифмуется со строкой «И тихо входят будни».
4. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 5-5-3-4 («Солнце снова»). Как и в предшествующем четверостишии (2), вместе с которым это четверостишие опоясывает ямбическое десятистишие, промежутки между ударениями распределены, как в правильном дольнике, но число ударений одинаково только в первых двух строках.

2. «Рождество Маяковского»

5. Прозаический (?) зачин (нерифмованный свободный стих?) — одно предложение, допускающее истолкование его как нерифмованного хорей («Пусть, науськанные...»), за которым следует одно предложение — прозаическая цитата («Скушной и неинтересной жизнью»).
6. Четверостишие рифмованного свободного стиха с последовательно убывающим числом ударений 6-5-4-3 («Знаю, не призовут мое имя...»).
7. Четверостишие, в котором гексаметрообразный шестиударный стих в первых трех строках чередуется с четырехдольником в последней строке. Для этого четверостишия может быть предложена следующая метрическая схема:

$$\begin{array}{l} \text{У}-\text{УУ}-\text{УУ}-\text{У} \quad | \quad \text{УУ}-\text{УУ}-\text{У}^{\text{з}}\text{У} \quad || \\ \text{У}-\text{УУ}-\text{У}-\text{УУ} \quad | \quad \text{У}-\text{УУ}-\text{УУ}^{\text{з}} \quad || \\ -\text{УУ}-\text{УУ}- \quad | \quad -\text{УУ}-\text{УУ}^{\text{з}}\text{У} \quad || \\ - \quad | \quad \text{УУ}-\text{У}-\text{УУ}^{\text{з}} \quad || \end{array}$$

Для объяснения реального ритма этого четверостишия («В небе моего Вифлеема») нужно учитывать неметрическое ударение на первом слоге при пропуске метрического ударения в начале первой строки, сходное наличие неметрического ударения при «нечистом» пропуске метрического (на сложном слове «кудроголовым») в начале второго полустишия второй строки и пропуск четвертого метрического ударения в третьей строке. Первая и вторая шестиударные строки разделены цезурой на 9 слогов + 8 слогов + 1 слог клаузулы в 1 строке с женской рифмой.

8. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 6–5–4–4 («И никто не догадался»).
9. Четверостишие шестиударного стиха, в котором каждая строка распадается на два полустишия. Для второго полустишия первой строки и для двух следующих строк может быть предложена метрическая схема гекзаметрообразного стиха:

$$\begin{array}{l} | -\underline{UU}-UU^{\prime}UU \parallel \\ UU-U-UU-U | UU-UU-U^{\prime}U \parallel \\ -UU-UU- | UU-UU-U^{\prime}UU \parallel \end{array}$$

Но в первом полустишии первой строки («Судите: говорящую рыбешку») и в четвертой строке промежутки между ударениями распределены, как в свободном стихе (хотя нулевые промежутки не встречаются).

10. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 6–5–9 (= 5 + 4)–5. В третьей строке имеется синтаксический повтор, благодаря чему строка делится на две части с числом ударений 5–4. В рифмующихся второй и четвертой строках можно предположить пятиударный и шестиударный стих с делением на два полустишия:

Называется «Руки». Пара прекрасных рук!
UU-UU-U | -UU-U^{\prime} \parallel

Шею выбрать могу и обовьюсь вокруг...
 -U-UU- | -UU-U^{\prime} \parallel

11. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 6–3–4–6 («Черепашку вскрыйте»). Последнюю строку можно было бы рассматривать как шестиударный гекзаметрообразный стих:

Животное. Будет ходить двухвостое или треногое...
 U-UU-UU- | U-UU-UU^{\prime}UU \parallel

12. Пятистишие с рифмовкой А–b–А–А–b, где за двумя строками шестиударного гекзаметрообразного стиха следуют две строки пятистопного анапеста (которые можно было бы истолковать и как шестиударный стих) и одна строка трехстопного анапеста, которая в данном пятистишии может рассматриваться как полустишие строки гекзаметрообразного стиха. Метрическая схема этого пятистишия («Кто целовал меня, скажет, есть ли слаще слюны моей сока»):

$$\begin{array}{l} -UU-UU-U | UU-UU-UU^{\prime}U \parallel \\ U-UU-UU- | U-U-UU^{\prime} \parallel \\ UU-U- | U-UU-UU^{\prime}U \parallel \end{array}$$

00-0- | 00-00-000 ||
 00-00-000 ||

13. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 4–5–3–3 («Всего не сочтешь»). Распределение промежутков между ударениями в этом четверостишии допускает истолкование его как правильного дольника. При этом можно предположить, что рифма отсекает от третьей строки слово *бьется*, принадлежащее ритмически третьей строке, а не четвертой. В таком случае четверостишие можно было бы интерпретировать как написанное четырехдольником (правильным) с неметрическим ударением на первом слоге второй строки и пропусками двух (?) метрических ударений (первого и третьего) в четвертой строке (где возникает соответственно трехсложный интервал и трехсложная анакруза).
14. Четверостишие «Ударит право — направо свадьбы», для которого можно предложить метрическую схему:

0-0-00-000
 0-0-00-000 ||
 0-0-00-000
 0-0-00-000

15. Четверостишие четырехударного стиха («Прачечная. Прачки. Много и мокро»).
16. Четверостишие с числом ударений 4–4–5–4 («Булочная»). Это четверостишие можно было бы считать четырехударным, если признать *и вдруг* (напечатанное отдельной строкой) безударным. В пользу такого решения говорит подчеркнутый автором параллелизм в построении этого четверостишия и предшествующего и последующего четверостиший.
17. Два четверостишия четырехударного стиха («Сапожная» и «Это я сердце флагом поднял»).

3. «Жизнь Маяковского»

18. Четверостишие рифмованного свободного (ударного?) стиха с числом ударений 6–4–4–4 (предполагается, что *если* в начале третьей строки не имеет самостоятельного ударения). Первая строка могла бы быть истолкована как шестиударный гекзаметрообразный стих:

Ревом встревожено логово банкиров, вельмож и дождей...
 -00-00-00 | 0-00-000 ||

19. Три четверостишия ямба с нечетными четырехстопными строками с мужской рифмой («Как смеют петь, кто право дал») и четными трехстопными с дактилической рифмой (строка с составной дактилической рифмой *влеку дневное иго я* в другом четверостишии могла бы рассматриваться и как четырехстопный ямб с мужской рифмой). В третьем четверостишии первая строка написана четырехстопным хореем («Загнаный в земной загон»). В третьем (последнем) четверостишии все 4 строки имеют по 3 ударения. Схема четверостиший: 4 м. — 3 дакт. — 4 м. — 3 дакт.

20. Две строки нерифмованного свободного стиха, из которых первая четырехударна:

Полжизни прошло, теперь не вырвешься.

Вторая строка может быть истолкована как гексаметрообразный шестиударный стих:

Тысячеглаз надсмотрщик, фонари, фонари, фонари...
 -UU-U-(U)U | UU-UU-UU² ||

21. Четверостишие анапестообразного трехдольника («Я в плену»). В первой строке имеется столкновение двух ударений, остальные строки написаны правильным дольником (вторая и четвертая рифмующиеся строки — чистый анапест).
22. Три четверостишия ямба, из которых два первых построены по схеме 4 м. — 3 ж. — 4 м. — 3 ж. (т. е. 4-3-4-3 и а-В-а-В), а в третьем возникает схема 4 м. — 3 дакт. — 4 м. — 3 ж., так как во второй строке составная дактилическая рифма *слепого весть* чередуется с женской рифмой *повесть*. Изолированная строка «Глаза. Кому слепого весть?» была бы воспринята как четырехстопный ямб с мужской рифмой.
23. Четверостишие, приближающееся к четырехударному стиху: свободный рифмованный стих с числом ударений 4-4-4-5 (отступление от четырехударности только в последней строке:
- Верящие в розы — измышление досужих ботаников).
24. Три четверостишия рифмованного свободного стиха с числом ударений 7-4-3-6 («Мое безупречное описание земли»), 5-4-5-5 («Тонут гении»), 4-4-6-3 («А посредине»). Второе можно рассматривать как близкое к пятиударному.
25. Четверостишие, приближающееся к четырехударному стиху: свободный рифмованный стих с числом ударений 4-4-3-4 («Нежнейшие горошинки»). Допускает истолкование как трехдольник с трехсложными (но не нулевыми) промежутками между ударениями и пропуском метрического ударения в третьей строке.
26. Четверостишие трехдольника, где за тремя строками правильного дольника следует одна строка со столкновением ударений. Это четверостишие («Гибнут кругом») можно рассматривать и как четырехударный стих, подобно следующим четверостишиям.
27. Четверостишие четырехударного стиха, которое можно было бы рассматривать как трехдольник с одно-, двух- и трехсложными промежутками между ударениями. Каждая строка содержит по 11 слогов («одиннадцатисложник?»).
28. Четверостишие, приближающееся к четырехударному стиху: свободный рифмованный стих с числом ударений 4-4-5-4 («Онемелые стоим»). Можно было бы рассматривать как четырехударный стих, если считать безударным *им* в третьей строке. Но этому противоречит то, что *им*, набранное отдельной строкой, рифмуется с соответствующим (вторым) ударным словом (*стоим*) в первой строке.
29. Четверостишие правильного ямбообразного трехдольника с односложной анакрузой в начале каждой строки («Четыре часа»).

30. Четверостишие четырехударного стиха, где за двумя строками с промежутками между ударениями от четырех до двух слогов следуют две строки четырехстопного амфибрахия («И вот для него легион Галилеев»); относительно интерпретации второй строки см. выше, в разделе о дольнике.
31. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 4–4–4–3 (отступление от четырехударности только в последней строке, которой заканчивается вся часть: «Ни один не трогает бунт») и максимальным (в этой части поэмы) разнообразием промежутков между ударениями (от 5 до 0 слогов).

4. «Страсти Маяковского»

32. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 4–4–4–3 (как в последнем четверостишии предшествующей части). Каждая строка начинается одной стопой дактиля. Это четверостишие допускает истолкование его как неправильного четырехдольника с пропуском метрического ударения в последней строке («Выкупаться в его обилии»).
33. Четверостишие ямба 4 м. — 3 ж. — 4 м. — 3 ж. («Разлив людей»).
34. Четверостишие правильного дольника со схемой 4–3–4–3 (с пропуском второго метрического ударения во второй строке «В святошестве изолгалась»). Вторая и третья строки могли бы быть истолкованы как амфибрахий.
35. Четверостишие ямба со схемой 4–3–4–3 («Зачем тебе? Остановись!») и рифмовкой м. — ж. — м. — дакт. сост.: женская рифма *слаже* чередуется с дактилической составной *ушла уже*. Последняя строка «Остановись! Ушла уже» в другом четверостишии могла бы быть истолкована и как четырехстопный ямба с мужской рифмой.
36. Одна изолированная строка нерифмованного свободного (?) стиха, допускающая интерпретацию ее как пятистопного ямба (т. е. как строки белого стиха?):

Там, возносясь над головами. Он...

◡ | ◡◡ || ◡◡◡◡ | ◡ ||

37. Четверостишие, приближающееся к четырехударному стиху («Череп блестит»). Схема 4–4–5–4; третью строку можно было бы считать четырехударной (как и остальные строки), если допустить безударность *талько*, но это слово выделено в отдельную строку.
38. Свободный стих с одной только явной рифмой, разбивающей это двустипное (?) на две группы с числом ударений 8–13 («Вижу — подошла», рифма *ними они — имени* с характерной неравносложностью послеударной части). Если предположить наличие скрытой рифмы *руке — другой* (?), то можно было бы рассматривать этот отрывок как четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 4–4–5–8 (при этом число ударений в последней строке оказалось бы вдвое превосходящим число ударений в двух первых строках, соответствующих норме четырехударного стиха). Но такое истолкование этого отрывка спорно.

5. «Вознесение Маяковского»

39. Три предложения (строки?) прозаического (?) зачина (нерифмованного свободного стиха?), где первую «строку» можно было бы истолковать как четы-

- рехстопный ямб («Я сам поэт. Детей учите»), ср. ямб, следующий за этим зачином.
40. Четверостишие ямба, где первые две строки могли бы быть истолкованы как четырехстопный ямб с мужской рифмой («Глазами взвила ввысь стрелу», «Улыбку убери твою»), но рифмующиеся с ними строки написаны трехстопным ямбом с дактилическими рифмами, поэтому схема для четверостишия в целом: 3 *дакт. сост.* — 3 *дакт. сост.* — 3 *дакт.* — 3 *дакт.*
41. Четверостишие ямба со схемой 3 *дакт.* — 3 *м.* — 3 *дакт. сост.* — 3 *м.* («В бессвязный бред о демоне»). Третья строка с составной дактилической рифмой («Идет за мной, к воде манит») могла бы пониматься и как четырехстопный ямб с мужской рифмой.
42. Четверостишие ямба со схемой 4 *м.* — 3 *м.* — 4 *м.* — 3 *м.* («Снега кругом. Снегов налет»)
43. Четверостишие ямба со схемой 3 *дакт. сост.* — 3 *жс.* — 4 *дакт.* — 3 *дакт. сост.* Последняя строка имеет хореическое начало при ямбическом счете слогов («Набережной Невы иди»). Третья строка написана четырехстопным ямбом с пропуском одного метрического ударения и по числу ударений соответствует двум предшествующим строкам трехстопного ямба. Первая строка могла бы рассматриваться и как четырехстопный ямб с мужской рифмой («Дрожит душа. Меж льдов она»).
44. Пятистишие ямба с рифмовкой а-В-а-а-В и схемой 4 *м.* — 3 *м.* — 4 *м.* — 4 *м.* — 3 *м.* («Шагну — и снова в месте том»).
45. Четверостишие ямба со схемой 4 *дакт. сост.* — 3 *м.* — 3 *дакт.* — 3 *м.* Первая строка, которая изолированно могла бы рассматриваться как пятистопный ямб («Туда! Мяукал кот. Коптел горя»), связана со второй переносом:
- коптел горя / ночник.
46. Четверостишие, приближающееся к трехударному стиху с числом ударений 4-3-3-3 («Выросли. Спутались мысли, олени»). Может рассматриваться как сочетание четырехстопного дактиля в первой строке с тремя строками трехдольника (одной строкой неправильного дольника и двумя строками правильного трехдольника), ср. выше о дольнике.
47. Четверостишие (?) рифмованного свободного стиха с числом ударений 8-3-5-3 («Аптекарь! Аптекарь! Аптекарь!»). Если следовать не рифмовке, а тому, как набран этот текст, можно было бы представить его как сочетание изолированной нерифмованной строки трехдольника (трехстопного амфибрахия) с четверостишием дольника 5(= 2 + 3)-3-5(= 2 + 3)-3. В этом гипотетическом четверостишии первая и третья строки распадаются на два полустишия с числом ударений 2-3, а вторая и четвертая строки трехударны (хотя последнюю строку можно истолковать и как двустопный анапест).
48. Четверостишие свободного рифмованного стиха с числом ударений 4-3-2-4 («За стенками склянок столько тайн»). Может быть истолковано как четырехдольник с пропуском третьего метрического ударения во второй строке и пропусками двух метрических ударений в третьей строке.
49. Четверостишие ямба со схемой 4 *м.* — 3 *м.* — 4 *м.* — 3 *м.* («Протягивает. Чере- п. Яд»).

50. Четверостишие ямба со схемой 4 м. — 3 дакт. сост. — 4 м. — 3 м. («Глаза слепые»). Вторая строка могла бы быть интерпретирована и как четырех-стопный ямб с мужской рифмой.
51. Четверостишие с тяготением к четырехударному стиху («Мутная догадка»). Число ударений 4-4-4-3. Можно было бы интерпретировать это четверостишие как написанное четырехдольником (с четырехсложными промежутками, но без нулевых) с пропуском одного метрического ударения в последней строке. Особенностью этого четверостишия является рифма *пробрела* (*в ок*) — *прилавок*, где участвует начало первого слога второй строки (*в ок-нах*).
52. Двустиишие, где с двухударной строкой рифмуется четырехударная, распа-дающаяся на две двухударных: схема 2-4 (= 2 + 2). Вся первая строка («Виз-ги. Шум») может рассматриваться как составная рифма к последнему слову второй строки *вишу*.
53. Четверостишие «Церковь в закате», представляющее собой сочетание двух рифмующихся строк правильного дольника (или четырехударного стиха) с одним словом-рефреном, повторяющимся после каждой из этих строк.
54. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 4-4-3-1 («Студенты»).
55. Четверостишие ударного стиха с числом ударений 4-4-5-5 («Всюду теперь»).

6. «Маяковский в небе»

56. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 7-5-4-4 (в первой строке может быть не 7, а 6 ударений, если первое слово *стоп* счита-ть прозаическим зачином, не входящим в это четверостишие).
57. Двустиишие с числом ударений 5-5, допускающее и другие толкования, так как первые два слова («Посмотрим, посмотрим») могут и не принадлежать этому двустиишию, как два слова (*тихо скользили*), которые следуют за этим двустиишием в качестве его нерифмованного продолжения. Впечатление свободы ритмической организации усиливается не только наличием этого нерифмованного продолжения, но и изолированностью сочетания *и шорох шел* в начале второй строки. Это сочетание могло бы рассматриваться как отдельная строка. Тогда все это двустиишие и его нерифмованное продолже-ние можно представить как пять строк со схемой 2-3-2-3-2, где рифма *бле-стело* — *бестелые* (*ж.* — *дакт.*) связывает только трехударные строки, а двухударные не рифмуются. При этом (спорном) делении на пять строк промежутки между ударениями можно считать соответствующими правиль-ному дольнику.
58. Цитата — одна нерифмованная строка («Если красавица в любви клянется»).
59. Двустиишие правильного трехдольника с соблюдением равносложности (се-мисложных) строк («Здесь, на небесной тверди»).
60. Двустиишие свободного рифмованного стиха с числом ударений 2-7 («В об-лаке скважина»). Рифмующееся слово *важно*, дважды повторяющееся, делит второе двустиишие на две части с числом ударений 4-3.
61. Пятистишие («Один отделился») с рифмовкой А-б-А-А-б. Можно интер-претировать как четырехдольник с одной (третьей) строкой пятидольника (но

- и эта строка могла бы быть понята как четырехударная, если принять, что сочетание *Владимир Владимирович* является единым целым, объединяемым одним ударением). Во второй строке («Дремотную немоту расторг») нужно предположить пропуск второго метрического ударения (если исходить из метрической схемы четырехдольника).
62. Отрывок свободного стиха («Раздражало вначале»), в котором имеется одна явная рифма (*газет — газеть*), нерифмованное продолжение («Не пришло ли новых») и одна возможная рифма (*вначале — ни чаю*) в первых строках. Если не признавать этого последнего созвучия рифмой, то можно было бы предположить, что отрывок начинается нерифмованной строкой «Раздражало вначале», за которой следуют четыре строки со схемой числа ударений 4-3-4-3, где рифма *газет — газеть* связывает только трехударные строки, и заключительная нерифмованная строка с двумя ударениями (ср. первую двухударную нерифмованную строку в этом отрывке).
 63. Двустипшие «А, и вы!», в котором рифмующиеся (по-видимому, четырехударные) строки разделены вставкой «Здравствуйте...», состоящей из двух одинаково построенных «цитат» из разговорной речи.
 64. Четверостишие «Понравилось. Стал стоять при въезде», которое может быть истолковано как дольник (допускающий трехсложные промежутки между ударениями) с пропуском метрического ударения в последней строке «Величественную бутафорию миров». Остальные строки четырехударны.
 65. Четверостишие четырехударного стиха («Центральная станция»), которое можно было бы понять и как дольник с одним пятисложным промежутком (во второй строке) и соблюдением норм правильного дольника в остальных строках.
 66. Четверостишие ударного стиха со схемой 4-4-4-3, если принять его членение по рифме (*вымер — ними*), которое отличается от авторского членения на строки. Это последнее не приводит к сколько-нибудь ясному ритмическому описанию.
 67. Четверостишие четырехударного стиха «Главный склад».
 68. Четверостишие четырехударного стиха, которое может быть интерпретировано как правильный дольник («Серьезно. Занято. Кто тучи чинит»).
 69. Четверостишие четырехударного стиха, который мог бы быть понят как четырехдольник с одним трехсложным промежутком между ударениями (в первой строке).
 70. Прозаическая (?) вставка, построенная как диалог («Нет, — говорят»).
 71. Четверостишие ударного стиха с числом ударений 4-3-3-3, которое можно было бы списать как дольник со схемой 4-3-4-3 с пропуском метрического ударения в третьей строке («Отсюда низвергается, громыхая»).
 72. Четверостишие правильного трехдольника («Я счет не веду неделям») с метрической схемой, объяснимой из анапеста (вторая и четвертая рифмующиеся строки — чистый анапест).
 73. Четверостишие «Стих. Лучам луны», где за двумя четырехударными строками следуют две шестиударные, распадающиеся на два трехударных полустишия.

7. «Возвращение Маяковского»

74. Строка нерифмованного свободного стиха (?) — «стихотворение из цифр» («1, 2, 4...»).
75. Четверостишие «Вставай, довольню», для которого можно предложить метрическую схему:

```

-uu-uu-u | uu-uu-uuu ||
-uu-uu-u | uu-uu-uuu ||
-uu-uu-u | uu-uu-uuu ||
-uu-uu-u | uu-uu-uuu ||

```

76. Две нерифмованные строки («Утро, вечер ли...») свободного (?) стиха. Промежутки между ударениями как в правильном дольнике. Число ударений 2–5.
77. Четверостишие четырехударного стиха (долника, допускающего трехсложные и четырехсложные промежутки?) «Сколько их, веков».
78. Четверостишие правильного четырехдолника с дактилическими рифмами («Звезды падают»).
79. Четверостишие четырехударного стиха «Теперь на земле», которое можно было бы истолковать и как четырехдолник, допускающий четырех- и трехсложные промежутки между ударениями.
80. Четверостишие «Тоска возникла»: рифмованный свободный стих с числом ударений 4–6–2–4. Первые две (четырёх- и шестиударные строки) распадаются на два (соответственно двух- и трехударных) полустипия.
81. Нерифмованный отрывок, который можно было бы истолковать как шестиударную гекзаметрообразную строку:

Напрягся, ишу меж другими точками землю. Вот она!
u-uu-uu-u-uu-u-uu

Гипотеза о наличии в этом отрывке правильного метра подтверждается выбором слова *меж* (а не *между*).

82. Четверостишие «Вьелся. Моря различаю», где с двумя первыми строками шестиударного гекзаметрообразного стиха, каждая строка которого распадается на два трехударных полустипия, рифмуются две трехударные строки. Метрическая схема 6 (= 3 + 3)–6 (= 3 + 3)–3–3.
83. Четверостишие «Раздражает. Тоже уставился наземь» с числом ударений 4–4–3–2. Можно было бы истолковать его как четырехдолник с пропуском второго метрического ударения в третьей строке и двух (?) ударений в последней строке. При другом истолковании число ударений в последней строке вдвое меньше числа ударений в двух первых строках (схема 4–4–2–2).
84. Четверостишие «Бестелое стадо», где за двумя строками четырехдолника (правильного) следуют две строки двустопного дольника (двустопного амфибрахия). Метрическая схема 4 (= 2 + 2)–4 (= 2 + 2)–2–2.
85. Четверостишие «Глупых поэтов небом маните», которое можно истолковать как дольник со схемой 4–3–4–3 и пропуском метрического ударения в последней строке («Думаешь — кардинал?»).
86. Четверостишие, близкое к четырехударному стиху, — число ударений 4–1–4–4 («Довольно лучи»). Отступление от четырехударности только во второй строке.
87. Четверостишие четырехударного стиха «Звезды! Довольню».

88. Четверостишие ямба со схемой *3 дакт. — 3 дакт. — 3 дакт. сост. — 3 дакт. сост.* Две последние строки можно было бы истолковать как четырехстопные с мужской рифмой.
89. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 5–6–4–3 («Показываю мирам номера»). Вторая шестиударная (гекзаметрообразная?) строка, распадающаяся на два трехударных полустихия, рифмуется с последней трехударной.
90. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 4–2–2–3 («Отдельные голоса»).
91. Четверостишие, близкое к четырехударному стиху: число ударений 4–2–4–4 («То-то удивятся»). Отступление от четырехударности только во второй строке. Четырехдольник с пропуском двух ударений во второй строке?
92. Четверостишие правильного четырехдольника («И снова толпа»). Метрическое отягчение на первом слоге слова *громогосый* во второй строке.
93. Четверостишие четырехдольника «Кто схватит», где за тремя строками правильного четырехдольника следует строка с пропуском метрического ударения и трехсложным промежутком между ударениями («Аэропланами буравящих копоть»).
94. Четверостишие «По скату экватора» с числом ударений 4–4–4–3. Неправильный четырехдольник с пропуском метрического ударения в четвертой строке?
95. Четверостишие правильного четырехдольника («Их тот же лысый»).
96. Четверостишие «Тише, философы!»²⁹ с числом ударений 4–4–4–3. Четырехдольник с пропуском одного метрического ударения в последней строке?
97. Четверостишие четырехдольника с двумя трехсложными промежутками между ударениями («Их жалеть!»). Можно истолковать и как четырехударный стих.

8. «Маяковский век»

98. Четверостишие «Куда я, зачем я?» правильного четырехдольника, близкого к четырехстопному амфибрахию. Схема *4 ж. — 4 ж. — 4 ж. — 4 дакт. сост.*
99. Четверостишие трехдольника (?) «Витрины и окна тушит». Третью строку можно считать трехударной (а не четырехударной) при допущении безударности слова *только*, набранного отдельной строкой. Возможна интерпретация по схеме 4–3–4–3 с пропуском метрического ударения в первой строке.
100. Четверостишие правильного дольника, близкого к амфибрахию. Во всех строках соблюдается амфибрахическое начало 1/1.
101. Четверостишие четырехударного стиха «Здесь город был». Четырехдольник, допускающий четырех- и трехсложные промежутки?
102. Три четверостишия четырехстопного амфибрахия («Июлю капут...») и т. д.) с женскими рифмами (типа А–В–А–В) во всех строках — кроме последней строки третьего (последнего) четверостишия, где дактилическая рифма *вкопанный* чередуется с женской *копны* во второй строке того же четверостишия.
103. Четверостишие правильного четырехдольника с односложной анакрузой во всех строках («Гуляк полуночных»). Первая и последняя строка написаны четырехстопным амфибрахием.

104. Пятистишие «Рванулась, вышла» (с рифмовкой А–В–А–А–В) правильного четырехдольника с дактилическими рифмами; этот правильный четырехдольник представляет собой сочетание трех строк четырехстопного амфибрахия с двумя женскими рифмами (*грузно — узнан*, рифмуется с составной дактилической рифмой *уз она* в первой строке) и одной дактилической заключительной.
105. Четверостишие «Фонари вот так же врезаны были», близкое к четырехударному стиху: число ударений 4–4–4–2. Отступление от четырехударности в последней строке. За четверостишием следует нерифмованное продолжение *Это улица Жуковского?*, ср. *Маяковского* в следующем четверостишии.
106. Четверостишие правильного четырехдольника, где за одной строкой дактиля («Смотрит, как смотрит дитя на скелет») следуют три строки четырехстопного амфибрахия. Могло бы быть описано как четверостишие амфибрахия с дактилической анакрузой в первой строке.
107. Четверостишие, где за двумя строками правильного четырехдольника следуют две двухударных строки правильного дольника. Число ударений 4–4–2–2 («Кто, я застрелился»). Реальный ритм двух последних строк — двухстопный ямб.
108. Четверостишие ямба «Высоко. Глубже ввысь» со схемой 4 м. — 3 м. — 4 м. — 3 м.
109. Четверостишие правильного четырехдольника «Сквозь тысячи лет» с соблюдением схемы 1' 2' 1' 2' во всех строках, кроме второй, где схема имеет вид 1' 2' 1' 1'.
110. Пятистишие ямба с рифмовкой а–В–а–а–В и схемой 4 м. — 3 дакт. сост. — 5 м. — 2 м. — 3 дакт. («Нашел! Теперь»). Вторая строка могла бы рассматриваться как четырехстопный ямб с мужской рифмой. В третьей строке пятистопного ямба имеется три реальных ударения и пятисложный безударный промежуток.
111. Вставка «Доброе утро».
112. Четверостишие четырехударного стиха «Зажглось электричество». Дольник, допускающий трехсложные промежутки между ударениями?
113. Четверостишие рифмованного свободного (?) стиха со схемой 4–3–4–1 («Чужая комната»). Преобразование схемы ударного стиха 4–3–4–3?
114. Четверостишие четырехдольника (с одним четырехсложным промежутком) с числом ударений 4–4–4–2 («Растерзанной тенью»). Четырехударный стих с последней двухударной строкой?
115. Четверостишие «Швейцара ударами» правильного четырехдольника (две первые строки — амфибрахий).
116. Четверостишие четырехстопного ямба с мужскими рифмами: схема 4 м. — 4 м. — 4 м. — 4 м. («Куда теперь»). В этом четверостишии, по-видимому, нет ни одного пропуска ударения на сильном слоге. Две последние строки представляют собой запись мелодии *не в словах*, в третьей строке есть два «лишних» слога, поэтому ее можно было бы считать строкой правильного дольника.
117. Четверостишие трехстопного ямба со схемой 3 дакт. сост. — 3 дакт. сост. — 3 дакт. — 3 дакт. («Петлей на шею луч накинь»). Первую строку можно было бы истолковать и как четырехстопную с мужской рифмой.

118. Четверостишие ямба со схемой 4 м. — 3 ж. — 4 м. — 3 ж. («Погибнет все. Сойдет на нет»).
119. Четверостишие ямба со схемой 4 м. — 3 м. — 4 м. — 3 м. («И только боль моя острей»). В двух заключительных строках три пиррихия, в том числе VI форма, встречающаяся в поэме только два раза.

9. «Последнее»

120. Четверостишие рифмованного свободного стиха с числом ударений 6–5–6–2. Первая строка соответствует схеме гекзаметрообразного шестиударного стиха, распадающегося на два трехударных полустушия. Рифмующаяся с ней третья строка также шестиударна и распадается на два трехударных полустушия.

*

Части настоящей работы докладывались на Конференции по математическим методам изучения литературы и поэтического языка в Горьком (сентябрь 1961 г.) и на занятии семинара по математическим методам изучения стиха в Московском университете (ноябрь 1962 г.). Автор приносит глубокую благодарность всем участвовавшим в обсуждении работы и прежде всего А. Н. Колмогорову, способствовавшему уточнению целого ряда ее положений, а также Р. О. Якобсону, впервые исследовавшему ритм Маяковского научным методом, за ценные консультации.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые напечатано в польском сборнике: *Poetyka = Poetics = Поэтика*, Warszawa, 1968. С. 243—276. Работа возникла в ходе обсуждения первых исследований А. Н. Колмогорова, посвященных полиметрическим поэмам и трансформации традиционных метров в более поздних произведениях Маяковского. Я взял на себя изучение сходных явлений в ранний период его творчества. Кроме «Человека» я изучал также ритмическую структуру иначе построенных поэм, как «Флейта-позвоночник»; результаты в виде полного ритмического описания последней я передал Колмогорову для включения в предполагавшуюся общую работу. Кроме сотрудников Колмогорова по статистической лаборатории в ней принимали участие и некоторые слушавшие мои лекции и занимавшиеся с нами метрикой Маяковского студенты отделения машинного перевода Института иностранных языков (Иняза). Работа по метрике Маяковского в целом не была завершена.

Примечания

¹ См.: *Колмогоров А. Н., Кондратов А. М.* Ритмика поэм Маяковского; *Колмогоров А. Н.* К изучению ритмики Маяковского; *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Общая характеристика); *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.*

О дольнике современной русской поэзии (Статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой).

² При этом во второй части работы обращено особое внимание на переходные случаи, допускающие различную интерпретацию; все они оговорены, что дает возможность читателю, выбирающему другую интерпретацию, нежели та, которая принята автором, внести соответствующие коррективы в те выводы, которые излагаются в первой части работы. Для связности изложения некоторые выводы и данные, сообщаемые в первой части, повторяются во второй части при характеристике соответствующих мест поэмы.

³ Из рассмотрения исключены 4 строки из 104, содержащихся в указанных ниже ямбических отрывках: 2 строки хорей или хореобразные (см. ниже 19, 43) и 2 строки с неясной трактовкой счета слогов (116).

⁴ Цифры при ссылах на текст здесь и далее относятся к сплошной нумерации фрагментов поэмы, данной ниже, в разделе о ее ритмической композиции.

⁵ Такое соотношение совершенно необычно для классической послепушкинской традиции и скорее напоминает ямб первых опытов Ломоносова. Ср. *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. I—II. Таб. 3. В этой связи можно заметить, что некоторое сходство поэтики Маяковского и одической традиции XVIII в. отмечалось еще в книге: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы.

⁶ При сопоставлении с данными, приводимыми в книге К. Тарановского. Таб. V, обращает на себя внимание необычно большая частота I формы при относительно малой частоте III (последнее в особенности отличает приведенные данные от классического трехстопного ямба).

⁷ Ямбические пятистопники в поэме имеют рифмовку А–В–А–А–В (в трех случаях) и А–В–А–В–А (в одном случае).

⁸ Ср. о 4–3–4–3–стопном ямбе в «Про это»: *Колмогоров А. Н., Кондратов А. М.* Ритмика поэм Маяковского. С. 69.

⁹ Относительно сплошной нумерации ритмических фрагментов см. выше.

¹⁰ Наличие трех ударений в этой строке «вольного ямба» при схеме 4–3 в начале строфы можно было бы сравнить с тем, как число ударений вольного ямба согласуется с числом ударений других метров позднего Маяковского.

¹¹ Относительно связи четырехдольника с амфибрахией в других поэмах и стихотворениях Маяковского см.: *Колмогоров А. Н., Кондратов А. М.* Ритмика поэм Маяковского. С. 66–67, 74; *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Общая характеристика. С. 88–89).

¹² Схема (иногда с другим клаузулами) встречается у ряда поэтов XX в., в том числе у Игоря Северянина.

¹³ Ср. строчку трехстопного анапеста, чередующегося с пятистопным и шестистопным анапестом и с шестистопным квазигекзаметром во фрагменте 12 («Кто целовал меня...», в части *Рождество Маяковского*). Относительно правильного трехдольника с сильным тяготением к анапесту в первом четверостишии «Про это» ср.: *Колмогоров А. Н., Кондратов А. М.* Ритмика поэм Маяковского. С. 69.

¹⁴ Личные местоимения на первых слогах могут создавать дополнительные неметрические ударения, если считать их ударными.

¹⁵ Формы трехдольника и четырехдольника даются сообразно классификации в статье: *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой).

¹⁶ Статистически достоверный материал о трехдольнике Маяковского см. в статье: *Гаспаров М. Л.* Статистическое обследование русского трехударного дольника. С. 104.

¹⁷ Именно на это четверостишие есть прямая ссылка в «Про это», где с той же темой (моста) связан правильный четырехдольник, близкий к четырехстопному амфибрахию.

¹⁸ См. литературу, указанную выше, в разделе об амфибрахиях.

¹⁹ Форма с пропуском первого метрического ударения.

²⁰ Относительно этого метра у раннего Маяковского («Гимн судьбе») и в более поздних его стихах ср. *Колмогоров А. Н.* К изучению ритмики Маяковского. С. 68; *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Общая характеристика). С. 87—93.

²¹ Р. О. Якобсон сообщил автору настоящей работы, что ему довелось определить начало «150 000 000» как гекзаметр в разговоре с Маяковским, который (еще во время писания поэмы) спросил Якобсона, как называется такой ритм (из чего следует, что принадлежность данного ритма к числу уже существующих в традиции осознавалась самим Маяковским).

²² Во втором полустиишии второй строки неметрическое ударение на *спать* (в начале полустиишия после цезуры) и метрическое отягчение на первом слоге сложного слова *кúдроголúбвым*, ср. сходный ритм в первом полустиишии первой строки.

²³ Метрическое истолкование неясно.

²⁴ Для третьей и четвертой строк характерен изосиллабизм.

²⁵ *Надсмотрщик* со слоговым [р] имеет структуру U-U-U.

²⁶ Схему 4-4-4-4 можно было бы предложить, если считать *вдруг* (выделенное графически) безударным, что едва ли оправдано.

²⁷ Во второй строке три ударения и метрическое отягчение ударения на слове *громогосый* (ср. выше, в разделе о дольнике).

²⁸ Относительно стихов из чисел ср. *Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. С. 133.

²⁹ Ср.: «Тише, ораторы!»

Литература

- Гаспаров М. Л.* Статистическое обследование русского трехударного дольника // Теория вероятностей и ее применение. 1963. № 1.
- Колмогоров А. Н.* К изучению ритмики Маяковского // Вопр. языкознания. 1963. № 4.
- Колмогоров А. Н., Кондратов А. М.* Ритмика поэм Маяковского // Вопр. языкознания. 1962. № 3.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Общая характеристика) // Вопр. языкознания. 1963. № 6.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой) // Вопр. языкознания. 1964. № 1.
- Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
- Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. М., 1956.

ОБ ОДНОМ СПОСОБЕ ОРГАНИЗАЦИИ РИТМИЧЕСКОГО ПОСТРОЕНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ

Предметом настоящей статьи является распространенный в современной поэзии (но встречающийся у отдельных поэтов XX в. и в предшествующие периоды) способ ритмической и синтаксической организации стихотворения, при котором начальные строфы (а чаще всего и конечные) выполнены в традиционном (или, во всяком случае, «нормальном», «правильном») ритмическом ключе, но далее (обычно в связи с введением основной темы) традиционный («нормальный») ритм резко сменяется необычными ритмическими фигурами, что может быть сопряжено и с необычными ритмико-синтаксическими построениями, прежде всего с переносами.

В качестве первого примера можно привести недавнее стихотворение Д. Самойлова¹.

Средь шумного бала

- | | | | |
|-----|--------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|
| I | 1. Когда среди шумного бала | 23. Беда, — она тихо сказала, — | |
| | 2. Они повстречались случайно, | 24. Но оба мы не виноваты. | |
| | 3. Их встреча, казалось сначала, | VII | 25. Меж нашей разлукой и встречей |
| | 4. Была не нужна и печальна. | 26. Война была посередине. | |
| II | 5. Он начал с какого-то вздора | 27. И несколько тысячелетий | |
| | 6. В своем ироническом тоне, | 28. Невольно нас разъединили. | |
| | 7. Но, не поддержав разговора, | VIII | 29. Но как же тогда, на вокзале, |
| | 8. Она уронила ладони. | 30. Той осенью после победы, — | |
| III | 9. И словно какая-то сила | 31. Вы помните, что мне сказали | |
| | 10. Возникла. И, как с палимпсеста, | 32. И мне возвратили обеты? | |
| | 11. В чертах ее вдруг проступила | IX | 33. Да, помню, как черной вдовой |
| | 12. Его молодая невеста — | 34. Брела среди пасмурных улиц. | |
| IV | 13. Такой, как тогда, на перроне, | 35. Я вас отпустила на волю, | |
| | 14. У воинского эшелона. | 36. Но вы же ко мне не вернулись... | |
| | 15. И так же платочек в ладони | X | 37. Вот так, среди шумного бала, |
| | 16. Сжимала она обреченно. | 38. Где встретились полуседами, | |
| V | 17. И в нем, как на выцветшем фото, | 39. Они постигали начало | |
| | 18. Проявленном в свежем растворе, | 40. Беды, приключившейся с ними. | |
| | 19. Вдруг стало пробрезживать что-то | XI | 41. Все, может быть, было уместно: |
| | 20. Былое — в лице и во взоре. | 42. И празднества спад постепенный, | |
| VI | 21. Вдвоем среди шумного бала | 43. И нежные трубы оркестра, | |
| | 22. Ушли они в давние даты | 44. Игравшего вальс довоенный. | |

Для наглядности ритмического анализа представляется целесообразным дать ритмическую запись всего стихотворения (схема 1), использующую (в соответствии с предложениями акад. А. Н. Колмогорова) знак \cap для обозначения того метрически слабого слога (в начале и в конце строки), на который может падать ударение в случае, если этот слог занят односложным словом (в начале строки) или словом, первый слог которого начинается с \cap (в конце строки, уточнение, требуемое для дактилических и гипердактилических рифм); знаки — и \cup используются в обычном значении и соответственно не комментируются; знак | означает словораздел, || — конец синтаксической группы, ||| — паузу.

Схема 1

I	1.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $	23.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $	
	2.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $	VII	24.	$\cap \acute{ } \cup \cup - \cup \cup \acute{ } \cap $
	3.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		25.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	4.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \cup \acute{ } \cap $		26.	$\cap \acute{ } \cup \cup - \cup \cup \acute{ } \cap $
II	5.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		27.	$\cap \acute{ } \cup \cup - \cup \cup \acute{ } \cap $
	6.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		28.	$\cap \acute{ } \cup \cup - \cup \cup \acute{ } \cap $
	7.	$\cap - \cup \cup \acute{ } \cup \cup \cup \acute{ } \cap $	VIII	29.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \cup \acute{ } \cap $
	8.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		30.	$\acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
III	9.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		31.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	10.	$\cap \acute{ } \cup \cup - \cup \cup \acute{ } \cap $		32.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	11.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $	IX	33.	$\acute{ } \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	12.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		34.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
IV	13.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup $		35.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	14.	$\cap \acute{ } \cup \cup - \cup \cup \acute{ } \cap $		36.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	15.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $	X	37.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	16.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \cup \acute{ } \cap $		38.	$\cap \acute{ } \cup \cup - \cup \cup \acute{ } \cap $
V	17.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		39.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	18.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		40.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	19.	$\acute{ } \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $	XI	41.	$\acute{ } \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	20.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		42.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
VI	21.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		43.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $
	22.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $		44.	$\cap \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cup \cup \acute{ } \cap $

Характерной чертой стихотворения Самойлова «Средь шумного бала» является использование намеренно традиционного трехсложного размера. Эта традиционность амфибрахия подчеркнута и заглавием, и той же цитатой «среди шумного бала», симметрично повторяющейся в рифмующихся частях первой строки первой, шестой и десятой строф: *Когда среди шумного бала, Вдвоём среди шумного бала, Вот так, среди шумного бала.*

Но цитатность стихотворения в большой степени кажущаяся. Ритм его отличается наличием очень значительного числа (в 18,2% всех строк, в абсолютных цифрах — в 8 случаях из 44) строк с пропусками метрического ударения (типичных и для ямбов позднего Самойлова, в частности для его небольших поэм), которое в классическом русском трехсложнике, в частности в амфибрахии, обычно не опускалось². Во всех случаях, кроме одного (то есть в 7 строках), пропущено срединное метрическое ударение (что представляет собой наиболее обычный тип пропуска метрического ударения в трехсложных размерах русской поэзии).

Чрезвычайно существенным представляется место, где употреблена единственная в стихотворении строка с пропуском первого метрического ударения (вообще крайне редкий метрический тип, в том числе и в поэзии XX в.) при слабом внеметрическом усилении первого безударного слога. Эта строка — 7-я — приходится на начало второй половины второй строфы стихотворения, где после первых шести ритмически традиционных строк, излагающих традиционный мотив случайной встречи, резкая необычность ритма сигнализирует начало новой темы:

7. Но, не поддерживая разговора... | ɾ || — | ɯ ɯ ɰ | ɯ ɯ ɰ ɾ ||

Ритмические особенности седьмой строки связаны и с необычностью синтаксического членения, выделяющего *но* в первом слоге, за которым следует деепричастный оборот (начинающийся с отрицания *не*, приходящегося на метрически сильный слог, но безударного).

Взаимодействие необычного пропуска или ослабления метрического ударения (в данном случае, как и во всех следующих, серединного) на полусамостоятельном *как* (в авторском исполнении, однако, близком к ударному) и синтаксического переноса выделяет вторую строку следующей (третьей) строфы, продолжающей тот поворот сюжета, который наметился в конце предыдущей строфы:

9. И словно какая-то сила | ɾ | ɰ ɰ | ɯ ɰ ɯ | ɰ ɾ |

10. Возникла. И, как с палимпсеста, | ɾ ɰ ɰ || ɯ | — | ɯ ɯ ɰ ɾ |

11. В чертах ее вдруг проступила... | ɾ ɰ — | ɯ ɯ | ɰ | ɯ ɯ ɰ ɾ |

Как и в предыдущем случае пропуска метрического ударения (в 7-й строке), оно приходится на безударное, но тем не менее автономное слово (*как*). Эта же ритмическая тема развивается в следующей четвертой строфе (которая и тематически непосредственно разворачивает картину, намеченную в предшествующей строфе), но здесь пропуск метрического ударения соответствует части (гипердактической) предшествующего слова (*У воинского эшелона*). Наблюдавшийся в предшествующих случаях пропуск метрического ударения на словах безударных, но независимых, повторяется через одну строфу — в шестой строфе, причем и здесь, как прежде во второй строфе, пропуск метрического ударения приходится на отрицание *не* (при выделении *но* на первом слоге, как и в описанном случае):

24. Но оба мы не виноваты... | ɾ | ɰ ɰ | ɯ | — | ɯ ɯ ɰ ɾ |

Следующая — седьмая — строфа ритмически выделена как основная. В ней трижды использовано последовательное накопление строк с пропусками серединного метрического ударения:

26. Война была посередине. | ɾ ɰ — | ɯ ɯ | — ɯ ɯ ɰ ɾ ||

27. И несколько тысячелетий | ɾ ɰ ɰ ɰ | — ɯ ɯ ɰ ɾ ||

28. Невольно нас разъединили. | ɾ ɰ ɰ | ɯ | — ɯ ɯ ɰ ɾ ||

По существу, эти три строки можно было бы считать написанными особым метром, по отношению к которому первая (26-я) строка строфы *Меж нашей разлукой и встречей* могла бы считаться содержащей отягчающее внеметрическое ударение.

Но за этой переломной строфой следует две такие, в которых осуществляется возврат к «правильному» ритму первой строфы. Лишь в десятой строфе вновь (после повторения в 37-й строке традиционного цитатного рефрена «Среди шум-

ного бала») возникает (в 38-й строке) пропуск метрического ударения, точнее (на этот раз), его ослабление, поскольку на метрически сильный слог приходится полудударная часть сложного слова (*полуседами*):

38. Где встретились полуседами... | 0 | ˘ 0 0 | (˘) 0 0 ˘ 0 |

Следующие полторы строфы (заключительные) воспроизводят тот же традиционный ритм, в котором выдержаны первые полторы строфы стихотворения. Конец и начало стихотворения непосредственно связаны не только ритмически, но и тематически: описанием «бала» — праздника вне трагической предыстории, раскрытой в серединных строфах.

Для того чтобы показать, что рассматриваемый тип ритмической организации стихотворения представляет собой явление, характерное для русской поэзии XX в., представляется целесообразным рассмотреть построенное по этому типу стихотворение Марины Цветаевой из цикла «Деревья» (седьмое стихотворение цикла)³:

- | | | | |
|-----|--------------------------------------|----|---------------------------------------|
| I | 1. Та, что без видения спала, — | IV | 13. Старческих, не знающих стыда... |
| | 2. Вздрыгнула и встала. | | 14. Отроческих — птицы! |
| | 3. В строгой постепенности псалма, | | 15. Конницею на трубу суда! |
| | 4. Зрительную скáлой — | | 16. Стан по поясицу |
| II | 5. Сонмы просыпающихся тел: | V | 17. Выпростав из гробовых пелен — |
| | 6. Руки! — Руки! — Руки! | | 18. Взлет седобородый: |
| | 7. Словно воинство под градом стрел, | | 19. Есмь! — Переселенье! — Легион! |
| | 8. Спелое для муки | | 20. Целые народы |
| III | 9. Свитки рассыпающихся в прах | VI | 21. Выходцев! — На милость и на гнев! |
| | 10. Риз, сквозных, как сети. | | 22. Вѣди! — Бѣди! — Вспомни! |
| | 11. Руки, прикрывающие пах, | | 23. ...Несколько взбегающих деревьев |
| | 12. (Девственниц!) — и плети | | 24. Вечером, на всхолмье. |

Ритмическая запись всего текста показана на схеме 2.

Схема 2

- | | | | |
|-----|-------------------------------|----|----------------------------------|
| I | 1. ˘ 0 - 0 ˘ 0 - 0 ˘ | IV | 13. 0 ˘ 0 0 ˘ 0 0 ˘ 0 |
| | 2. ˘ 0 - 0 ˘ 0 | | 14. 0 ˘ 0 0 ˘ 0 0 ˘ 0 |
| | 3. ˘ 0 - 0 ˘ 0 - 0 ˘ | | 15. 0 ˘ 0 0 ˘ 0 0 ˘ 0 |
| | 4. ˘ 0 - 0 ˘ 0 | | 16. 0 ˘ 0 0 ˘ 0 0 ˘ 0 |
| II | 5. ˘ 0 - 0 ˘ 0 - 0 ˘ | V | 17. 0 ˘ 0 0 ˘ 0 0 ˘ 0 |
| | 6. ˘ 0 ˘ 0 ˘ 0 | | 18. 0 ˘ 0 0 ˘ 0 0 ˘ 0 |
| | 7. ˘ 0 ˘ 0 - 0 ˘ 0 ˘ | | 19. 0 ˘ 0 0 ˘ 0 0 ˘ 0 |
| | 8. ˘ 0 - 0 ˘ 0 | | 20. ˘ 0 - 0 ˘ 0 |
| III | 9. ˘ 0 - 0 ˘ 0 - 0 ˘ | VI | 21. ˘ 0 - 0 ˘ 0 - 0 ˘ |
| | 10. ˘ 0 ˘ 0 ˘ 0 | | 22. ˘ 0 ˘ 0 ˘ 0 |
| | 11. ˘ 0 - 0 ˘ 0 - 0 ˘ | | 23. ˘ 0 - 0 ˘ 0 - 0 ˘ |
| | 12. ˘ 0 - 0 ˘ 0 | | 24. ˘ 0 - 0 ˘ 0 |

Относительное метрическое однообразие стихотворения, написанного правильно чередующимся девятисложным хореем (в нечетных строках с мужским окончанием) и шестисложным хореем (в четных строках с женским окончанием), задается первыми строфами. Первые строки четырех первых строф и рифмующиеся с ними третьи строки в первой и третьей строфах подчиняются ритмической схеме

˘У–У˘У–У˘ с пропуском двух метрических ударений на третьем и седьмом слогах, иначе говоря, с трехложными промежутками между ударными слогами. Этот же принцип трехсложности промежутков между ударениями выдерживается и во всех последних (четных) строках каждой строфы, подчиняющихся схеме ˘У–У˘У. Первая строфа целиком построена по ритмической схеме:

$$\begin{array}{c} \dot{U}-U\dot{U}-U\dot{U} \\ \dot{U}-U\dot{U} \end{array}$$

По существу, можно было бы считать строфу (и некоторые другие части стихотворения) написанной не хореем, а четырехсложником с чередованием трех-стопных и двустопных строк. Такой ритм выдержан в трех четвертях всех строк: схеме ˘У–У˘У–У˘ подчиняется 9 девятисложных строк из 12 (0,75 всех строк), точно так же схеме ˘У–У˘У подчиняется 9 шестисложных строк из 12 (0,75 всех строк). Значительный интерес представляет расположение тех строк, в которых наблюдается отступление от четырехсложного ритма.

Первое отступление осуществляется во второй строке второй строфы, где при описании «просыпающихся тел» вводится ритмико-синтаксическая фигура

Руки! — Руки! — Руки!, $|\dot{U}|||\dot{U}||-\cap||$

повторяющаяся и в симметрично расположенной второй строке строфы VI:

Àèàè! — Бúди! — Вспомни! $|\dot{U}|||\dot{U}|||\dot{U}||-\cap||$

При полном различии морфологического заполнения этой ритмико-синтаксической фигуры (три восклицательные формы именительных падежей одного и того же существительного во множественном числе во второй строфе, три формы 2 л. ед. ч. повелительного наклонения разных глаголов в шестой строфе) сходство не только ритма, но и абстрактной (не зависящей от конкретного морфологического и лексического заполнения) синтаксической структуры 6-й и 22-й строк не вызывает сомнений. Этими строками отграничена «сверху и снизу» та ритмическая часть стихотворения, которая не укладывается полностью в приведенную схему правильного четырехсложника. Пять строк, предшествующие 6-й, и две строки, следующие за 22-й, в эту схему укладываются. Необычность ритма 6-й строки подчеркивается тем, что следующая за ней строка (7-я) отличается от канонического ритма:

7. Словно воинство под градом стрел... $|\dot{U}|\dot{U}-|\cup|\dot{U}|\dot{U}|$

В 10-й строке, расположенной симметрично по отношению к 6-й (обе строки — вторые в смежных строфах), вновь нарушается заданный изначально ритм. Это нарушение связано с характерным для Цветаевой переносом, выделяющим ударное слово в первом слоге⁴:

9. Свитки рассыпающихся в прах $|\dot{U}|\dot{U}-U\dot{U}-U|\dot{U}|\dot{U}|$
10. Риз, сквозных, как сети $|\dot{U}|||\cup\dot{U}|\cup|\dot{U}|\dot{U}|$

С этой строфы начинается целая система переносов, характерных и вообще для Цветаевой, и в особенности для ее поэтики периода написания «Деревьев»⁵. Особенно примечателен перенос, соединяющий строфы III и IV и следующий после вводного восклицания:

(Девственниц!) — и плети
Старческих, не знающих стыда...

За этой группой строй строфы IV, ритмически продолжающих еще основной (канонический) ритм, но максимально усложненных синтаксически (благодаря эллиптическому опусканию ключевого слова *рук* при эпитетах *старческих*, *отроческих* и введению метафор посредством восклицаний-приложений: *Отроческих — птицы!*), следует первая из девятисложных строк с максимальным нарушением канонического метра — пропуском метрического ударения не только на третьем слоге (что для ритма этого стихотворения обычно), но и на последующем сильном слоге — пятом. Соответственно ударение сдвигается на седьмой слог:

15. Конницею на трубу суда... | ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ |

Эта же ритмическая фигура повторяется в следующей девятисложной строке, связанной с предшествующей строкой и строфой переносом:

16. Стан по поясницу | ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ |

17. Выпростав из гробовых пелен | ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ |

Перенос между строфами подчеркивает связь одинаковых ритмических фигур строк 15 и 17. В дальнейших строках ритм постепенно возвращается к каноническому. Но система переносов между строфами, начавшаяся в третьей строфе, продолжается вплоть до пятой строфы. Трехчленность восклицания в строке 19 (*Есмь! — Переселенье! — Легион!*) как бы предваряет синтаксически тот возврат к начальной трехчастной ритмико-синтаксической фигуре, который осуществляется в строке 22 (*Види! — Буди! — Вспомни!*). Последняя строфа сближается с первой не только тематически и единообразием канонического ритма, но и неточностью рифм (женских: *вспомни — всхóльме*, при неточных мужских в первой строфе: *спалá — псалмá* и созвучных женских: *встáла — скáлой*), резко выделяющихся на фоне правильной рифмовки всех тех срединных строф, которые содержат отступление от канонического метра и связаны между собой переносами. Кажется несомненным, что первая строфа чистой описательностью, как и ритмом и рифмовкой, сближается с последней, в отличие от динамической образности срединных строф.

Третьим и последним примером данного типа структуры, который относится к поэтическому поколению, предшествующему цветаевскому, могут служить «Шаги командора» Блока.

«Шаги командора» написаны разностопным «вольным хореем»⁶, но по отношению к этому стихотворению такое обозначение условно: по характеру чередования числа стоп (или метрически сильных слогов-иктов) «Шаги командора», состоящие из 10 хореических четверостиший, распадаются на три части (А, В, С) по три строфы каждая (ниже обозначаются соответственно А-I, А-II и т. д.) с одной промежуточной строфой (А') между А и В. Различия между частями определяются схемами:

А-I, А-II, А-III:	5 4 6 4
А' :	5 4 5 5
В-I, В-II, В-III:	5 5 5 4
С-I, С-II, С-III:	5 4 5 4

Предположение М. Л. Гаспарова о том, что в основе стихотворения лежит хорейская строфа 5 4 5 4 с вариациями, оправданно в том отношении, что схема 5 4 определяет не только обе половины четверостиший С, но и вторые половины четверостиший В и первые половины четверостиший А и А'. Только в А' четверостишие завершается не четырехстопной, а пятистопной строкой (*Сладко ль видеть неземные сны?*), что образует трансформацию 5 4 → 5 5; результирующая схема 5 5 повторяется в первых половинах четверостиший В. Во вторых половинах четверостиший А обнаруживается трансформация 5 4 → 6 4. Таким образом, метрические отступления от основной строфы, выдержанной в С, всегда наблюдаются только в одной из строк: в 3-й в А, в 4-й в А', во 2-й в В.

Деление стихотворения на описанные метрические части согласуется с тематической его структурой. В строфах А-I, А-II, А-III дается экспозиция темы: пустая спальня со спящей Донной Анной и испуганным Дон-Жуаном. В А' вводится в явном виде существенный для стихотворения (и отличающий его от других вариаций на ту же тему в европейской традиции) мотив мертвой Донны Анны. В строфах В-I, В-II, В-III приход Командора сопоставляется с целью равнозначных ему образов, по самой своей сути звуковых — рожка автомобиля, боя часов, что особенно существенно для ритма. В строфах С-I, С-II, С-III осуществляется возврат к теме строф А, завершаемой последним боем часов в С-III. Это тематическое членение, объединяющее А и С и выделяющее В, может быть прослежено не только на уровне метра, но и на уровне ритмической структуры.

Немного менее половины строк стихотворения (16 из 40) написаны четырехстопным хореем, ритмические особенности которого видны из табл. 1, где скудность объема выборки искупается отчетливостью ритмической тенденции.

Таблица 1

	Стопы			
	I	II	III	IV
Число ударных иктов	14	16	6	16
в %	87,5	100	37,5	100

При сопоставлении со статистическими данными по другим поэтам XX в. и с языковой теоретической моделью⁷ обращает на себя внимание крайне повышенная (в том числе и по сравнению с другими стихами самого Блока) ударность первого метрически сильного слога: точную аналогию обнаруживает только ритм четырехстопных хореев пьесы Цветаевой «Ариадна» (ударность первого икта 88,5). Пропуск ударения на этом слоге наблюдается только во 2-й (т. е. первой с этим размером) строке стихотворения «За ночным окном туман...»), сигнализирующей начало А, и в симметрично по отношению к ней расположенной 2-й строке А', где (единственный раз в четырехстопной строке во всем стихотворении) наблюдается пропуск двух метрических ударений

В зеркалах отражены...

—U' | U—U' ||

что подчеркивает ритмическую необычность А'. Несколько пониженной по сравнению с другими поэтами (за исключением раннего Клюева, Городецкого и Ман-

дельштама) является ударность третьего метрически сильного слога, которая, однако, при этом точно совпадает с теоретической языковой моделью, предполагающей его ударность 37,6. Пропуски ударений на этом слоге в конце А-II и начале А-III, в А', а также в конце В-II согласуются с отмеченными ниже аналогичными пропусками ударений в смежных 6- и 5-стопных строках в А-II и А-III, а также в В-II и начале В-III и позволяют говорить о ритмическом единстве этих трех групп строк.

Около половины стихотворения (21 строка из 40) написано пятистопным хореем, ритм которого представлен в табл. 2.

Таблица 2

	I	II	III	IV	V
Число ударных иктов	17	19	17	14	21
в %	80,9	90,5	80,9	66,6	100

При сопоставлении со статистическими данными по другим поэтам XX в. и с теоретической языковой моделью⁸ обращает на себя внимание повышенная ударность первого слога, сопоставимая только со стилистическими характеристиками пятистопного хоря позднего Брюсова (ударность первого слога 80,5 в стихах 1916—1918 гг., но не ранее, т. е. для периода, существенно более позднего по сравнению с разбираемым стихотворением). Из четырех пропусков начального метрического ударения три сгруппированы в смежных строках В-I (*Выходи на битву, старый рок!*; *И в ответ — победно и влюбленно*) и в начальной строке В-II (*Пролетает, брызнув в ночь огнями*); автор признателен М. Л. Гаспарову, обратившему его внимание на эту и некоторые другие особенности ритма стихотворения. Четвертый аналогичный пропуск ударения в начале пятистопной строки знаменует начало С (*На вопрос жестокий нет ответа*), симметричное по отношению к В-I.

Три строки стихотворения, написанные шестистопным хореем, характеризуются полноударностью второго и третьего метрически сильных слогов при наличии одинаковых пропусков ударений на каждом из остальных слогов. На фоне преимущественно повышенной ударности существенный интерес представляет шестистопная строка А-II (*Из страны блаженной, незнакомой, дальней*), характеризующаяся одновременным пропуском ударений на первом и четвертом метрически сильных слогах. Для пяти- и шестистопных строк стихотворения пропуски ударений не на предпоследнем сильном слоге могут считаться показательными. Кроме только что приведенной шестистопной строки А-II, такой пропуск обнаруживается в рифмующейся с ней первой пятистопной строке того же четверостишия (*Холодно и пусто в пышной спальне*), в тематически и лексически связанной с нею же первой строке следующего четверостишия А-III (*Что изменнику блаженства звуки?*) и в завершающей пятистопной строке А', а также в смежных друг с другом строках В-II, соединенных повтором слова *тихий* (*Черный, тихий, как сова, мотор; Тихими, тяжелыми шагами*), и В-III (*Настежь дверь. Из непомерной стужи*).

Во всех указанных группах строк пропуск ударений на одних и тех же симметрично расположенных слогах объединяет тематически и синтагматически связанные между собой строки. Вместе с тем насыщенность ударениями на мет-

рически сильных слогах сама по себе является иконической. Отсутствие пропуска метрических ударений выделяет строки А, А' и С, прямо относящиеся к Донне Анне и содержащие ее имя. В строфах, где непосредственно передается образ боя часов — В-III и С-III, только по одному разу встречается пропуск метрического ударения. Напротив, наибольшее число пропусков метрических ударений (5) выделяет строфу В-II, где речь идет о вступлении в дом Командора. В А-III, С-I и С-II — по два пропуска, в А-I (т. е. в начале стихотворения) — 3 пропуска, в А-II, А' и В-I — по 4 пропуска.

Взаимосвязь разобранных пропусков метрических ударений и особенности их размещения видны на ритмической схеме 3.

Схема 3

А-I	В-II
$\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} - \acute{u} \acute{r} $ $- \acute{u} \acute{u} \acute{u} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} - \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $	$- \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} - \acute{u} \acute{u} - \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $
А-II	В-III
$\acute{u} - \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $ $- \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} - \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $	$\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $
А-III	С-I
$\acute{u} \acute{u} \acute{u} - \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $	$- \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $
А'	С-II
$\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} - \acute{u} \acute{r} $ $- \acute{u} \acute{u} \acute{u} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $	$\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} - \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $
В-I	С-III
$\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $- \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $- \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $	$\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} - \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{r} $ $\acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u} $

Несовпадение ритмического членения с синтаксическим в качестве особого приема выразительности используется только в В-III (в трех строках) — в строфе, вводящей слова Командора, бой часов, и в повторяющихся формулах в А-II, С-I и С-II.

Основной принцип ритмического выделения пропусков начальных метрических ударений в В-I, В-II и С объединяет это стихотворение Блока с рассмотренными выше примерами аналогичного ритмического построения.

Для истории русской метрики кажется целесообразным последовательное рассмотрение данного принципа организации у разных поэтов.

ПОСТСКРИПТУМ

В последней части статьи кратко суммированы результаты того детального анализа «Шагов командора» Блока, который помещен выше. Хотя эти тексты частично пересекаются, я не стал при перепечатке сокращать эту часть, полагая, что сопоставление структур стихотворений разных авторов может представить самостоятельный интерес.

Примечания

¹ Молодежь Эстонии. 11 ноября 1978; см. также: Новый мир. 1978. № 12.

² О поэзии XX в. ср.: *Иванов В. В.* Из наблюдений над четырехстопным ямбом современных поэтов // *Slavic Poetics Essays in Honor of K. Taranovsky*. The Hague, 1973. P. 231 и след. (см. ниже в настоящем томе).

³ *Цветаева М.* Избранные произведения. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1975. (Библиотека поэта. Большая серия). С. 206—207.

⁴ См.: *Иванов В. В.* Метр и ритм в «Поэме Конца» Цветаевой // *Теория стиха*. Л.: Наука, 1968 (см. выше в настоящем томе).

⁵ Не могу не вспомнить здесь В. И. Нейштадта (одного из первых членов Московского лингвистического кружка), который в беседе с автором в августе 1948 г. по поводу стихотворения Цветаевой «Нет, его не приучите...» (принадлежащего к этому же времени) заметил, что анализ переносов в ее стихах мог бы стать темой отдельного исследования.

⁶ *Гаспаров М. Л.* Вольный хорей и вольный ямб Маяковского // *Вопр. языкознания*. № 3. 1965. С. 87, 88; *Он же.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 395; *Руднев П. А.* Метрический репертуар А. Блока // *Блоковский сборник*. 2. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1972. С. 242, 261.

⁷ *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих... С. 96, 97. Табл. 10 и 10а.

⁸ Там же. С. 110. Табл. 12 и 12а.

СВОБОДНЫЙ СТИХ КАК СПОСОБ ВИДЕТЬ МИР

Говоря о верлибре, надо прежде всего подчеркнуть, что существует русская традиция свободного стиха, которую сумели забыть или не заметить. Известны свободные стихи Фета. В начале века кроме отдельных стихотворений Блока, Хлебникова («Зверинец» и др.), Гумилева, Мандельштама и кроме других опытов свободного стиха были и целые книги, написанные верлибром. В недавно изданных отдельной книгой письмах нашего дипломата и музыковеда Г. В. Чичерина о Моцарте отмечается современность диссонансов в музыке, сложенной М. Кузминым на слова его же «Александрийских песен». Но современен и великолепный стих этого цикла — верлибр, построенный на синтаксическом параллелизме строк, принципы которого еще в 1920-е гг. разобрал академик В. М. Жирмунский в своем труде о композиции лирических стихотворений. Обращение к этой нашей традиции, овладение ею — залог успеха и тех будущих переводов, которые должны воссоздать свободный стих средствами русского языка.

Верлибр в том виде, в каком он уже несколько десятилетий существует и на Западе, и на Востоке, — это одна из наиболее дисциплинированных форм стиха. Свободен он только от ограничений, которые есть в других стихах. Но каждое стихотворение, а чаще даже каждый фрагмент стихотворения строится по своим «местным» строгим законам (отличным от принципов построения соседних фрагментов). Из-за того, что переводы верлибра часто делаются без знания языка подлинника или без вдумчивого проникновения в текст, как раз дисциплина формы, в подлиннике иногда железная, в переводе пропадает полностью или же заменяется очень приблизительными эквивалентами. В качестве примера можно привести стихотворение Назыма Хикмета «Великан с голубыми глазами», русский перевод которого Д. Самойлова разбирался как совершенный образец верлибра А. Жовтисом и в его статье о свободном стихе в «Вопросах литературы», и в его книге «Стихи нужны». А. Жовтис верно заметил, что в переводе есть выразительная звуковая инструментовка. Но если сравнить этот перевод с оригиналом, то можно увидеть, что в переводе не передано то, что все стихотворение Хикмета построено вокруг главного слова *dev* 'великан'. Это слово бросает отблеск своих звуков и на другие слова стихотворения, которое все ориентировано на него, повторяет эту основную тему. В стихотворении есть и рифмы (что отчасти отражено и в русском переводе), но для Хикмета существенно не то, что в верлибре использованы рифмы, а то, что зарифмовано почти всегда это же главное слово (что в переводе не передано). В русском переводе есть меньшее количество рифм, но ни одна из

них не содержит слово «великан». Из двух часто рифмующихся между собой в подлиннике слов *dev* 'великан' и *ev* 'дом' переводчик в качестве рифмующегося сохранил второе, тогда как в оригинале ключевым является первое. Не только рифмы, но и другие слова в узловых точках стихотворения Хикмета подобраны таким же образом. В трагическом месте финала, где маленькая женщина, которую любил великан, уходит от него, она говорит ему: «*Elveda!*» («Прощай!»); вторая половина этого слова — зеркальное отражение ключевого слова *dev* 'великан'. Из разных слов со значением «Прощай!» выбрано именно это, потому что в нем Хикмет как бы зеркально зарифмовал главное слово.

Связи внутри верлибра не обязательно должны были быть звуковыми. Чаще они могут быть грамматическими и смысловыми. Например, в одной из лирических миниатюр, входящих в цикл «13 способов видеть дрозда» Уоллеса Стивенса — одного из крупных американских поэтов первой половины XX в., — первые три строки объединяются грамматическим и смысловым параллелизмом:

It was evening all afternoon
It was snowing
And it was going to snow.

Все три строки содержат похожие грамматические конструкции (причем неполное сходство первой и второй подчеркивается полурифмой: *evening* — *snowing*). Все строки объединяются тем, что в них смещены обычные представления о времени:

Все послеполуденное время был вечер
Снег падал
И снег собирался падать.

Обычные представления о порядке событий во времени смещены в первой строке (после «полурифмующегося» слова «вечер») и по отношению ко второй и третьей строкам (снег падает и собирается падать). Время в цитированном стихотворении, которое в этом смысле не стоит особняком в современной литературе, как бы начинает двигаться в обратном направлении.

Цикл Стивенса, из которого взяты приведенные строки, представляет интерес еще в одном отношении: он написан верлибром, но в нем отчетливо видно воздействие классической японской поэзии. Это очень существенно для современного понимания верлибра, а значит и для верного его перевода. У Сэлинджера в его «Симур. Введение» (одна из частей цикла, к которому относится и переведенная у нас повесть «Выше кровельку, плотники!») рассказывается, что его герой — поэт Симур — писал стихи по-японски, потому что старая японская поэзия оставалась для него образцом подлинного видения мира. Западная поэзия может разными способами отвлекать в сторону от сути. В древнекитайской и старояпонской литературах поэта, как бы сложны ни были его «семантические внутренности» (слова Сэлинджера), не оценили бы, если бы у него в стихотворении не нашлось хотя бы одного по-настоящему увиденного предмета (в качестве подобных находок в европейской литературе Сэлинджер, говорящий устами своего героя — Симура, упоминает записи в дневниках Кафки). У нас первым, кто сформулировал похожие мысли, был Хлебников. У него есть письмо, в котором

он пишет, что в будущем мы придем к японской поэзии, где нет созвучий, занимающих нас в стихах, а есть особенно зоркий взгляд, распознающий предметы. Интересно не только то, что Хлебников в то время писал прекрасные верлибры, но и то, что его установка на передачу в стихах предмета как такового, была близка к тому пониманию, которое роднит современный верлибр одновременно и с японской поэзией, и с новейшим кино, для которого всего важнее верно подмеченная деталь. Недаром, говоря в своей программной статье о кино, из которого изгоняются метафоры и где на первый план выдвигаются верно замеченные детали, Андрей Тарковский в качестве примера такого искусства приводит японские лирические стихи.

Современная установка на фиксацию в кино реальных деталей (как в «киноправде») — в отличие от метафорического монтажного кино 20-х гг. — сходна с той, которая воплощена в современном верлибре.

Верлибр — это не просто форма стиха, это способ видеть мир. Верлибром обычно пишутся стихи, противопоставленные повышенной образности привычного поэтического стиля и допускающие введение обычного повседневного языка, предметов, тем — вплоть до публицистических (как у Брехта). Это видно уже в верлибрах Блока, где он — в отличие от метафорической образности своих рифмованных стихов того же времени — выступает, по его же словам, как «...сочинитель. Человек, называющий все по имени, / Отнимающий аромат у живого цветка». Верлибр — это близкий к киноправде способ говорить о действительности иначе, чем о ней говорилось в традиционной поэзии.

Мне представляется, что в этом кроется причина относительно меньшего удельного веса, который формировавшаяся традиция верлибра имела в нашей поэзии первой половины века. Недавно найденная и напечатанная в этом году глава ранней статьи Пастернака «Несколько положений» содержит признание, что «бешеный» свободный стих заражал поэта, хотя других видов верлибра он избегал. Но это признание, как и наброски к фантазии «Поэма о ближнем», написанные метризованным (трехсложным, как в свободных стихах Фета) верлибром («Площадь Сенная...»), самим Пастернаком не были опубликованы и увидели свет лишь после его смерти. Это не случайно: внесение в стих форм повседневной речи, языка улицы и деталей обихода, поражающее в лучших стихах того времени, было достигнуто без отказа от метафор и от метрических форм (хотя и при существенном их изменении, продолжившем реформы Андрея Белого). И здесь можно найти аналогии на Западе, немаловажные для переводчика (напомню хотя бы о сходстве стиха «Столбцов» Заболоцкого с первыми сборниками Т. С. Элиота, столько потом писавшего о приближении поэтического языка к повседневному). Но в отличие от многих русских поэтов, сделавших прививку живого языка каноническому стиху, на Западе поэты находили путь к действительности как таковой преимущественно через верлибр, ломавший связи с традиционной поэтичностью (случаи верлибра с повышенной образностью, как в нерифмованных и неритмизованных зачинах некоторых главок «Человека» Маяковского, в целом для мировой поэзии менее характерны). Традиция, начатая верлибрами Блока, развита в гораздо меньшей степени, чем поэтика его же рифмованных стихов тех же лет. Не исключено, что через несколько десятилетий соотношение может измениться.

Есть исторические причины, побудившие поэтов преодолеть образный барьер между действительностью и словом. Есть и внутрилитературные причины развития верлибра, выявленные современным математическим стиховедением. В свете работ школы академика А. Н. Колмогорова выяснилось, что существует простая математическая закономерность, связывающая строгость традиционных форм стиха с мерой числа синонимических перифраз (для которых необходимы метафоры). Для того чтобы выразить свои идеи и чувства в строго определенной поэтической форме, поэт должен располагать большим числом синонимов, чем то, которое есть в повседневном (неметафорическом) языке. Поэтому пользование такими соблюдавшимися во всем поэтическом тексте формами, как терцины, требует от поэта (и переводчика) метафорической образности. Отказавшись же от таких форм и перейдя к формам, где строго построены только небольшие фрагменты (из нескольких строк), поэт получает возможность отказаться и от образов, если они ему не требуются по другим причинам. Данте должен был писать метафорически уже потому, что иначе была бы невозможна сама форма его поэм. По этой же причине Брехту в его верлибре не нужно употреблять образов больше, чем это обычно бывает в публицистической статье. Следовательно, верлибр — это не частная проблема, а проблема взгляда на мир и определенного использования языка. Серьезное отношение к переводу верлибра требует понимания того, что эта линия развития мировой поэзии отлична от предшествующей не в меньшей степени, чем Пикассо (после голубого и розового периодов) отличается от классической европейской живописи.

ПОСТСКРИПТУМ

В то время, когда автор участвовал в обсуждении проблемы свободного стиха, в итогах круглого стола по которому впервые напечатан этот текст (Иностранная литература. 1972. № 2. С. 204—206), он сам был занят сочинением сборника «Свободные стихи о рабстве», включавшего преимущественно свободные стихи гражданского направления. Прояснению идеи локальных ограничений в свободном стихе способствовало ее обсуждение с немецким поэтом — составителем антологии современного стиха и автором введения к ней Гансом Магнусом Энденсбергером.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЧЕТЫРЕХСТОПНЫМ ЯМБОМ СОВРЕМЕННЫХ ПОЭТОВ

Предметом настоящей статьи является использование вариантов четырехстопного ямба с пропусками двух метрических ударений у тех современных поэтов, которые развивают введенное крупнейшими поэтами предшествующего поколения более свободное (согласующееся с возможностями языка) употребление этих вариантов¹. В качестве примера выразительного использования таких «трудных вариантов», как V и VII, сочетающихся в смежных строках в одном и том же стихотворении, уже назывались ямбы Межирова². В дополнение к проведенному далее разбору «Баллады о цирке» этого поэта можно указать на следующие характерные тенденции четырехстопного ямба других его стихотворений (табл. 1).

Таблица 1

Статистика вариантов четырехстопного ямба
в «Ветровом стекле» и «Подкове» Межирова

Сборник	Вариант							Всего
	I	II	III	IV	V	VI	VII	
«Ветровое стекло» без «Баллады о цирке» (в %)	17,3	8,1	8,3	44	9,7	12,4	0	100
«Ветровое стекло» (в абс. цифрах)	32	15	16	82	18	23	0	186
«Баллада о цирке» 1 ч. (в %)	18,5	4,6	12,3	27,7	12,3	21,7	3	100
«Баллада о цирке» 2 ч. (в %)	18	8,2	9,8	45,9	1,6	16,4	0	100
«Подкова» (в %)	20,9	7,9	12,9	33,7	9,8	13,5	0,6	100
«Подкова» (в абсолютных цифрах)	34	13	21	55	16	23	1	163

Обращает на себя внимание устойчивость именно тех характеристик ямба Межирова, которые отличают его от традиционного ямба. Для обоих сборников (как и для «Баллады о цирке») характерна существенная роль V варианта (обычно встречающегося в каждом стихотворении) и доведение доли VI варианта до вели-

чины, близкой к теоретической модели. Если же рассматривать структуру каждого стихотворения, то роль V варианта окажется в отдельных случаях большей.

В стихотворении, напечатанном в 1967 г. в «Литературной газете», две строки (т. е. четверть всех строк) написаны V вариантом («Над городом Галактиона», «Вовеки не переводила») ³, ср. такое же количественное соотношение между строками с V вариантом («От города неотгороженное», «И замшевые сапоги») и другими в известном стихотворении Леонида Мартынова о богатом нищем ⁴. Складывается впечатление, что для Межирова существенно не употребление именно четверти строк с этим вариантом, а наличие примерно четверти нестандартных строк в коротком стихотворении. Подтверждением этому может быть восьмистишие «Неровный строй домов сутулых», где после строк с I и IV (обычными) вариантами ямба друг за другом выступают VII и V варианты (как и в «Балладе о цирке»):

Лебязий —
только переулоч,
 Не улица и не проспект,
 Да и не переулок даже ⁵.

Характерно, что в книге «Подкова» (как и в «Балладе о цирке») VII вариант выступает только в сочетании с V вариантом.

Суммарная статистика дает долю V варианта, близкую к его употреблению в таких более обширных стихотворениях, как «А там все так же море бьет...», где, хотя и встречаются скопления строк с этим вариантом («Нетвердо, как под коромыслом Удерживаешься с трудом» — с зеркально-симметричным расположением словоразделов), доля его не превышает 13,6 % (6 строк из 44). В пределах же относительно небольших частей стихотворения у Межирова можно найти и существенное превышение не только этой доли, но и той, которая обнаруживается в упомянутом восьмистишии. Так, в первых двух четверостишиях стихотворения «Иркутск» строк, написанных V вариантом, — четыре (т. е. половина всех строк). Они расположены симметрично в рифмующихся 1-й и 3-й строках 1-го четверостишия (с мужскими рифмами) и во 2-й и 4-й строках четверостишия (с женскими рифмами). Связь между первыми тремя случаями употребления этого варианта осуществляется благодаря повтору одного и того же слова (*оказывается*), позволяющему использовать редкий в этом варианте словораздел (во всех трех строках совпадающий и с графически выраженной синтаксической паузой) перед последним безударным доударным слогом — в отличие от более обычного словораздела после первого пропуска метрического ударения в 4-й строке второго четверостишия. Таким образом, весь отрывок, образующий одно синтаксическое целое, резко отделенное (в том числе и графически — интервалом) от последующих строк, начинается и кончается строками V формы, но с контрастирующим расположением словоразделов и рифм:

Оказывается,
 плечо
 От груза делается шире.
 Оказывается,
 еще

В Москве — Сибирь, Москва — в Сибири.
 О них была не просто весть...
 Оказывается,
 в Марине
 Сибирь вместилась вся как есть,
 От кротости и до гордыни⁶.

В трех следующих четверостишиях «трудные» варианты отсутствуют. V вариант снова появляется во вторых строках двух последних четверостиший («Столетиями кровосмешений», «Притягивало и влекло» — с более обычными словоразделами, чем в начале стихотворения). Всего в стихотворении 28 строк, из них 6 (20,9 %) написаны V вариантом. Однако в пределах этого стихотворения, как и по отношению к другим упомянутым выше, выделяются отдельные части, характеризующиеся концентрацией «трудных» вариантов, в частности пятого. Этот прием, в XX в. особенно последовательно впервые введившийся Блоком⁷, обнаруживается у многих поэтов послеблоковского времени, например, в четырехстопном ямбе Марии Петровых при почти полном отсутствии V варианта (в согласии с пушкинской традицией) две строки с этим вариантом следуют друг за другом после переноса в заключительной части поэмы «Карадаг»:

...Кругом,
 Как яростные изуверы,
 Ощерившиеся пещеры⁸

(в первой строке — более «классический» словораздел, во второй — словораздел, сдвинутый к последнему доударному слогу; в обеих строках — инструментовка на *р*: *яр* — *эры* — *щэри* — *щэры*).

Подбор смежных строк с V вариантом, быть может, приближается к тому, чтобы превратиться в зачаток нового метра — особенно у таких поэтов, как Вознесенский, которые пользуются четырехстопным ямбом чаще всего в комбинации с другими размерами. В ямбической части стихотворения Вознесенского «Бой петухов» из 23 строк четырехстопного ямба V вариантом написано около трети — 7 (30,3 %), причем из них четыре составляют целое (предпоследнее) четверостишие:

О лабухи Иерихона!
 Империи и небосклоны.
 Зареванные города,
 Серебряные голоса⁹.

В цитируемом стихотворении эту ритмическую тему задает главный словесный образ — «оторванная голова» (повторяется с вариациями, не нарушающими принадлежность к V варианту, в двух строках, в конце первого и последнего ямбического четверостишия).

Установленное на материале стихотворений Межирова различие между ритмом отдельных небольших стихотворений, где особенно часты трудные варианты, ритмом всего массива стихотворений (включающим и более обширные поэмы), согласуется с наблюдениями над ритмом ямба В. Шаламова. В последней книге стихов Шаламова¹⁰ из 509 строк, написанных четырехстопным ямбом, 85 (т. е.

16,7 %) написаны VI вариантом, что соответствует его теоретической частоте (14 %) и близко к его роли у Андрея Белого позднего периода — в особенности во второй половине поэмы «Первое свидание» (22,1 % при вдвое меньшей частоте — 11,4 % в ямбе Андрея Белого 1904—1909 гг.)¹¹ при обычной для многих поэтов XIX в. (с такими характерными исключениями, как Тютчев) частоте, вдвое меньшей, чем теоретическая (7 % в поэмах 1829 г. Пушкина)¹². В целом ряде более коротких стихотворений Шаламова строк этой формы ровно четверть, т. е. даже несколько больше, чем у позднего Белого, тогда как суммарная статистика по всему сборнику Шаламова дает существенно меньшее число из-за меньшей употребительности VI варианта в наиболее длинных стихотворениях сборника (хотя в них VI вариант встречается в ключевых строках — «Обыкновенная сосна»), см. табл. 2.

Таблица 2

Статистика вариантов четырехстопного ямба в книге «Дорога и судьба» Шаламова

Вариант	I	II	III	IV	V	VI	Всего
в %	20	7,8	4,3	49,7	1,4	16,7	100
в абсолютных цифрах	102	40	22	253	7	85	509

При некоторых чертах, сближающих ямб Шаламова с традиционным (высокая доля IV варианта, малая употребительность V варианта, выступающего, однако, у Шаламова обычно в комбинации с VI и иногда с редкими словоразделами: «Огонь, а не окаменелость»), употребление VI формы придает ямбу его коротких стихотворений особый характер. По отношению к отдельным из них (в частности, завершающему сборник) можно говорить о новом ритме, где вырастает доля V варианта.

Для Шаламова, как и для позднего Белого, характерно сочетание подряд двух строк с VI вариантом, например, в конце четверостишия, где им предшествует V вариант:

И пусть не будет обнаружена
 Последующими веками
 Окаменевшая жемчужина
 С окаменевшими стихами¹³.

Такие скопления строк VI формы могут быть и в середине срединной строфы стихотворения, где они как бы подчеркивают единство воссоздаваемой картины:

И дождик сыплется, как пудра,
 На просветленную траву,
 И перламутровое утро
 Трясет намокшую листву¹⁴

(единство срединных строк с VI вариантом подчеркнуто звуковой инструментальной *пртл — трú — прлúтр — úтр*).

VI вариант объединяется с V вариантом как с синхронной точки зрения (как различные факторы ослабления контура ударности), так и с диахронической (постепенное увеличение употребительности этих вариантов, соответствующих рас-

четному ямбу теоретической модели, в XX в.). Приравнивание этих форм друг к другу обнаруживается и функционально, когда у Шаламова (употребляющего эти два варианта количественно совсем по-разному) рифмуются строки V — VI формы в заключительных строках двух двустушии внутри одного четверостишия:

Тот мамонт выл, дрожа всем телом,
В ловушке для богатырей,
Под визг и свист остатанельный
Полулюдей, полузверей¹⁵.

V, VI и VII варианты объединяются ритмически (с точки зрения их влияния на контур ударности) тем, что в них пропущены два метрических ударения.

Характерно, что у Шаламова можно обнаружить и строки с VII вариантом: «Как бы палеозойской кладки»¹⁶, где отягчение на первом полуударном слоге напоминает внеметрическое ударение на первом слоге строки с таким же вариантом у Пастернака «Спал, и, оттрепетав, был тих»¹⁷. С точки зрения реального контура ударности (учитывающего не только метрически сильные слоги) постановку ударения на первом слоге в V, VI (ср. «Мир разобьется на куски» у Шаламова)¹⁸ и VII вариантах ямба можно было бы считать способом восстановления более обычной в традиционном ямбе трехударности строки¹⁹, избавляющей ритм от той облегченности и сверхвиртуозности, которая легко возникает при разобраных выше случаях стандартизации пятисложных промежутков.

ПОСТСКРИПТУМ

Впервые издано: *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 231—238. Изданная ранее подробная статья о «Балладе о цирке» Межирова кратко суммирована в этой работе и также включена в настоящий том. В предлагаемой статье особое внимание было обращено на стихи Шаламова. О его творчестве в целом см. эссе во втором томе настоящего издания.

Примечания

¹ Колмогоров А., Прохоров А. К основам русской классической метрики // *Содружество наук и тайны творчества*. М., Искусство, 1968. С. 426 и след. Как представляется, в некоторых уточнениях здесь нуждается лишь утверждение о безукоризненно точном счете слогов. В качестве дополнительного художественного приема собой этого счета допускался Пастернаком при тех пропусках метрических ударений в трехсложных размерах, которые были им впервые широко введены, см. там же, с. 430 и далее; *Struve G. Some Observations on Pasternak's Ternary Metres // Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun*. New York, 1968. P. 227—244, где отмечены и некоторые случаи сбоя счета слогов. Примеры этого сбоя в сочетании с пропусками ударений находим как у раннего Пастернака («Выпархивало на архипелаг») рядом с метрически точным «В полыни и мяте и перепелах», *Пастернак Б. Стихотворения и поэмы*. М.; Л., 1965. С. 104; эти строки «Из поэмы» не содержат пропусков в первом варианте, там же, с. 524), так и у позднего: см. там же, с. 392—400,

стихотворение «Иней» с 4 строками типа «Расстраиваться не надо» при 32 метрически правильных, в том числе 3 с пропусками ударений, расположенных в тех же строках:

Все облещено с размаху
В папахе до самых бровей
И крадущейся россомахой
Подсматривает с ветвей,

где за первой строкой с внеметрическим ударением на первом слоге и пропуском первого метрического ударения (схема $\acute{\text{A}} | -\cup\cup\acute{\text{A}}\cup | \cup\acute{\text{A}}\cup$) следует единственная в четверостишии полноударная амфибрахическая строка, строка с пропуском второго метрического ударения и, наконец, строка с четырехсложным безударным промежутком вместо правильного пятисложного; так же в том же стихотворении «Иней» строки с четырехсложным безударным промежутком предшествуют пятисложному промежутку в другом — предпоследнем — четверостишии, где тоже (как и в приведенном выше) есть только одна полноударная строка — в этом случае заключительная:

Торжественное затишье,
Оправленное в резьбу
Похоже на четверостишье
О спящей царевне в гробу.

В двух приведенных четверостишиях содержатся 6 из 7 строк с пропусками метрических ударений (7-я строка с «неметрическим» четырехсложным промежутком встречается в первом четверостишии стихотворения). Никаких отступлений от амфибрахического метра в строках без пропусков метрических ударений нет. См. также о метре и ритме этого стихотворения ниже, в статье о безударных интервалах у Бродского.

² Колмогоров А., Прохоров А. К основам русской классической метрики... С. 430. Ср. также статью автора: Ритмическое строение 'Баллады о цирке' Межирова ниже в настоящем томе.

³ Межиров А. Переводы и переводчики // Литературная газета. 1967. 26 апреля. Сходные строки с пропуском двух срединных метрических ударений характерны и для четырехстопного хора Межирова (а также и для его трехсложных размеров, см. указанную выше статью автора):

В Серпухове

на вокзале,

В очереди на такси...

(см. Межиров А. Подкова. М., 1967. С. 5,
четырёхстопный хорей)

Повседневностью удручены...

(там же, с. 23, анапест)

Отненавидели и отлюбили...

(там же, с. 39, четырехстопный дактиль с пропуском
начального и срединного метрических ударений)

И появляется из-за ограды...

(там же, с. 38)

Срок положенный отвоевавши,

Пел в неведенья на площадях,

На нелепые выходы ваши

Не прогневался в очередях.

Как вы топали по коридорам,
 Как подслушивали под дверьми...
 (трехстопный анапест с пропуском срединного
 ударения в 5 строках из 6, там же, с. 66)

Иначе говоря, речь идет о единой ритмической тенденции, реализующейся в разных метрах, ср.: *Иванов В. В.* Метр и ритм в «Поэме Конца» Цветаевой // Теория стиха. М., 1968. Но вообще говоря, это верно не для всех поэтов. Например, А. Тарковский, использующий V форму в четырехстопном ямбе в единичных строках (в частности, заключительных, см.: *Тарковский А.* Земле — земное. М., 1966. С. 124) очень широко применяет пропуски метрических ударений в анапесте: в стихотворении «Бессонница» 5 таких строк (в том числе две первых) из 25 (т. е. 20 % всех строк).

⁴ *Мартынов Л.* От города неотгороженное // Литературная Москва. М., 1957.

⁵ *Межиров А.* Подкова. М., 1967. С. 81.

⁶ *Межиров А.* Подкова. М., 1967. С. 62. Для объединения всего отрывка существенна также рифмовка и инструментовка на сочетании *úr — rí: шире — Сибирь — в Сибири — в Марине — Сибирь* и т. п.

⁷ По отношению к V варианту у Блока открыто А. Н. Колмогоровым. Наиболее ранний пример в русской поэзии, по-видимому, представляет отрывок из «Мицри»: «Я видел горные хребты», где из 6 смежных строк 3 строки (отделенные каждая одна от другой строкой с другим вариантом ямба) написаны V вариантом.

⁸ *Петровых М.* Дальнее дерево: Стихи. Ереван, 1968. С. 48. Следует отметить, что поэма датирована 1930 г. в отличие от других стихотворений сборника, значительно более поздних.

⁹ *Вознесенский А.* Тень звука. М., 1970. С. 74.

¹⁰ *Шаламов В.* Дорога и судьба. М.: Сов. писатель, 1967.

¹¹ *Тарановский К. Ф.* Четырехстопный ямб Андрея Белого // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 10. 1965.

¹² Статистические данные о поэтах XIX в. и начала XX в. см.: *Тарановский К. Ф.* Руски дводелни ритмови. 1—2. Београд, 1953. Таб. II, III, IV.

¹³ *Шаламов В.* Дорога и судьба. М.: Сов. писатель, 1967. С. 46. В стихотворении 4 строки из 16 (т. е. 25 %) написаны VI формой. Такую же комбинацию двух строк с VI вариантом и 1 строки с V вариантом можно встретить и у Межирова, см.: *Межиров А.* Стихотворения и переводы. Тбилиси, 1962. С. 191.

¹⁴ *Шаламов В.* Дорога и судьба. М.: Сов. писатель, 1967. С. 10.

¹⁵ Там же, с. 40. В стихотворении из 32 строк 10 написаны VI вариантом.

¹⁶ *Шаламов В.* Пастораль // Знамя. 1966. № 7. С. 105.

¹⁷ Ср. *Иванов В. В.* О применении точных методов в литературоведении // Вопр. литературы. 1967. № 10. С. 117 (см. выше в настоящем томе).

¹⁸ *Шаламов В.* Дорога и судьба. М.: Сов. писатель, 1967. С. 98.

¹⁹ Эту черту четырехстопного ямба XX в. можно найти уже у раннего Андрея Белого, где обнаруживается в особенно напряженных (узловых) местах ранних стихотворений сочетание переноса с повторяющимся V вариантом с отягчением на первом слоге:

Там: — отблески на потолке...

Храм яснится оцепенев

В ночь вырезанными крестами...

Последние строки с этой точки зрения были рассмотрены уже в работе: *Тарановский К.* Руски четеростопни јамб у првим двама деценијама XX века // Јужнословенски филолог. 21. Београд, 1955—1956. Кн. 1—4. С. 26—27.

БЕЗУДАРНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ У БРОДСКОГО

В самых поздних сборниках Бродского многие стихотворения написаны особым типом *дольника*¹ с промежутками от одного до двух слогов между ударными метрически сильными слогами (иктами), число которых не фиксировано и колеблется в каждой из соседних строк. В тех случаях, когда метрически возможное, но не необходимое ударение на метрически сильном слоге отсутствует, интервалы могут накапливаться и занимать от трех до семи слогов. Не представляется возможным точно определить, на каком именно слоге пропущено метрическое ударение, потому что обычно может быть несколько возможных кандидатов, выбор между которыми, по-видимому, не определяется строгими правилами. Так, например, в промежутке, который состоит из семи безударных слогов между двумя ударными (схема '7'), метрически сильное ударение могло быть опущено или на 3-м и 6-м слогах (если принимается метрическая схема *'1'2'2', где звездочкой * обозначена теоретически возможная реконструируемая метрическая схема), или на 4-м и 7-м слогах (если исходить из теоретически возможной реконструируемой метрической схемы *'2'2'1'). При описании подобных ритмических структур само понятие пропуска метрического ударения на *определённом* слоге может стать метрической фикцией (из чего не следует сразу же необходимость от него отказаться: гуманитарные науки, и в частности литературоведение и стиховедение как его часть, преимущественно оперируют фиктивными понятиями²). Чтобы описать ритм в рассматриваемом типе стихов, достаточно установить наличие пропуска метрического ударения и указать на *интервал*, в пределах которого это явление имеет место, но не пробовать точно определить слог, на котором пропущено ударение. Можно в этом смысле говорить о *принципе неопределённости* в стиховедческих исследованиях³. Ритмическая модель может быть определена посредством введения эквивалентностей следующего вида:

$$(0/1/2)'(1/2)' \sim (1/2)'(1/2)'(1/2)' \sim \dots \sim (0/1/2)'(1/2)'(1/2)'(1/2)'(1/2)'$$
$$\sim (0/1/2)'(3/4/5/6/7)' \sim \dots,$$

где ' обозначает метрическое ударение, / — возможные варианты числа безударных слогов (само число таких слогов дается в скобках), а ~ обозначает относительную ритмическую эквивалентность. Поскольку число N безударных слогов между ударениями больше нуля ($N > 0$), но не превышает 7 ($N < 8$), метр в принятой стиховедческой терминологии можно определить как *дольник* ($0 < N < 8$), который находится на грани перехода в *тактовик*. Для последнего обычны ин-

тервалы размером в 1/2/3 безударных слога. В современной поэзии, и в частности в стихах Бродского, во многих случаях свободный тип *дольника* оказывается настолько близок к *тактовике*⁴, что граница между ними размывается или стирается (переходя тоже в область стиховедческих фикций).

Для рассматриваемого периода поэзии Бродского особенно показательно число длинных безударных интервалов, в которых пропущены метрические ударения. В этих интервалах число слогов превышает 1 или 2. Во втором стихотворении «Развивая Платона...» книги «Уrania» встретилось по меньшей мере 36 строк с такими интервалами при общем числе 64 строки, т. е. больше половины стихотворения состоит из таких строк. При этом в некоторых из них промежутки настолько длинны, что можно предположить наличие двух подряд пропущенных метрических ударений:

высовывалась бы из-под моста, как из рукава — рука... 1'7'4'1'
о том, как хозяйка выглядела, будучи молода... 1'2'1'8'⁵

В том же стихотворении в 14 строках (как в только что приведенных) пропущено не менее двух метрических ударений в разных (не смежных) частях строки, т. е. есть по два безударных интервала, больших, чем два слога:

я узнавал бы о наступлении воскресенья... 2'4'4'1'
просыпалась бы обезьяна, дремлющая во мне... 2'4'1'4'
Там должна быть та улица с деревьями в два ряда... 1'2'3'4' 6
Я внимал бы ровному голосу, повествующему о вещах... 2'1'2'4'5'
не имеющих отношения к ужину при свечах... 2'4'2'4'
время, текущее в отличие от воды... 2'3'4'
горизонтально от вторника до среды... 3'2'4'
И там были бы памятники. Я бы знал имена... 1'3'3'1'2' 7
тыча в меня натруженными указательными: «Не наш!»... 2'1'5'4'
запоминай же подробности, восклицая «Vive la patrie!»... 3'2'4'1'2'

В отдельных строках число таких интервалов достигает трех:

надолго сосредоточивается на вилке или ноже... 1'4'5'4' 8
истории свою ногу, но и ихних четвероногих... 1'4'3'4'1' 9

Сходным образом построены и многие другие стихотворения. В стихотворении «Келломяки» 65 строк из 140 включают интервалы с 3/4/5/6 безударными слогами¹⁰.

Хотя из-за обилия безударных интервалов число метрических ударений в строке непостоянно, можно выделить несколько переходящих друг в друга подтипов внутри этой общей метрической категории свободного *дольника*. В сборнике «Уrania» свободным *дольником* этого типа написаны кроме уже названных также и следующие стихотворения и их циклы, где число ударений максимально и в среднем колеблется от 6 до 3: «Шорох акации», «Новый Жюль Верн» (с полиметрическими вставками и с существенными отступлениями от характеристик свободного *дольника*, обнаруживаемого лишь в некоторых частях композиции), «В Англии I—VI», «Письма династии Минь», «Венецианские строфы» (с отчетливым строфическим построением, предполагающим чередование с укороченными строками, в которых особенно много пропусков метри-

ческих ударений), «Резиденция», «Римские элегии»¹¹, «Эклоги» (4-я и 5-я), «Прилив», «В Италии», «Стрельна», «Замерший кисельный берег...», «На Виа Джулиа», «Элегия (Прошло что-то около года. Я вернулся на место битвы...)», «Мысль о тебе удаляется...»¹². В сборнике «Примечания папортника» свободным дольником этого типа написаны, например, стихотворения «Рождественская звезда» и «Новая жизнь». Распределение безударных промежутков¹³ в этих стихотворениях показано в табл. 1.

Таблица 1

Безударные интервалы в свободном, преимущественно шестиударном¹⁴, дольнике (сборники «Уrania» и «Примечания папортника»)

Заглавие	Число строк	8/7/6-сложный интервал	5-сложный интервал	4-сложный интервал	3-сложный интервал
Развивая Платона...	64	1(8), 1(7), 1(6)	10	33	10
Шорох акации	30	1(6)	2	15	9
Новый Жюль Верн	173 ¹⁵	3(6)	18	47	22
В Англии I Брайтон-рок	22		11	11	4
В Англии II					
Северный Кенсингтон	20		1	11	5
В Англии III Сохо	26	1(9=2+7) ¹⁶	3	10	3
В Англии IV Ист Финчли	54	2(6)	7	20	6
В Англии V Три рыцаря	24	1(6)	3	13	6
В Англии VI Йорк	28		10	15	5
Письма династии Минь	32	1(8), 2(6)	4	17	7
Венецианские строфы (1)	64 ¹⁷	1(6)	5	29	5
Венецианские строфы (2)	54	1(6)	4	26	5
Резиденция	24			8	8
Римские элегии	196	1(6)	9	63	17
Эклога 4-я	168	1(8) ¹⁸	8	51 ¹⁹	7
Эклога 5-я	228	1(8), 2(6)	20	88	23
Келломяки	140	1(6)	10	33	22
В Италии	16		1	6	3
Стрельна	22	1(8)	1	13	4
Замерший кисельный берег...	20		2	11	1
На Виа Джулиа	20		3	5	7
Элегия (Прошло что-то около года...)	16		3	4	5
Мысль о тебе удаляется...	20		1	12	4
Рождественская звезда ²⁰	12			5	
Новая жизнь	72	1(6) ²¹		2	

К этому подтипу весьма близки и такие ориентированные на преимущественно 5 или 4 (а не 6) метрических ударений²²: «Как давно я топчу...», «Восходящее желтое солнце следит косыми...», «Помнишь свалку вещей на железном стуле...», «Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной...», «Осенний крик яст-

реба», «Восславим приход весны! Ополоснем лицо...», «Время подсчета цыплят ястребом...», «Я распугивал ящериц в зарослях чаппорала...», «Дни расплетают тряпочку...», «В Англии VII», «Сан-Пьетро»²³, «Квинтет», «Элегия (До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...)», «Стихи о зимней кампании 1980-го года», «В окрестностях Александрии...», «Точка всегда обозрима в конце прямой...», «Жизнь в рассеянном свете...», «Ты узнаешь меня по почерку...»²⁴.

Таблица 2

Безударные интервалы в свободном, преимущественно пяти- и четырехударном, дольнике (сборник «Уrania»)

Заглавие	Число строк	8/7/6-сложный интервал	5-сложный интервал	4-сложный интервал	3-сложный интервал
Как давно я топчу...	16		1	7	1
Восходящее желтое солнце...	14		1	4	
Помнишь свалку вещей...	26	1(6)		11	10
Ты, гитарообразная вещь...	16	1(6)	1	5	
Осенний крик ястреба ²⁵	120	2(6)	4	52	11
Восславим приход весны...	12			5	3
Время подсчета цыплят ястребом...	12			4	2
Я распугивал ящериц...	16		1	5	3
Дни расплетают тряпочку...	12	1(6)		4	3
В Англии VII	12		2	4	
Сан-Пьетро	133	2(7), 9(6)	20	65	26
Квинтет	90	2(7), 2(6)	9	37	9
Элегия (До сих пор, вспоминая...)	36	2(7), 2(6)	4	14	2
Стихи о зимней кампании В окрестностях Александрии...	84	2(6)	5	34	3
Точка всегда обозрима...	12			6	
Жизнь в рассеянном свете...	24		1	20	7
Ты узнаешь меня по почерку...	20		2	6	2

Понятие *пропуска* метрического ударения вводится потому, что длинные промежутки окружены более короткими. В самых длинных интервалах, как видно уже из приведенных выше строк, не всегда легко обнаружить, пропущено ли одно или два метрических ударения. В качестве еще одного примера можно привести 6-сложный безударный интервал:

Так обдают вас брызгами. Те, кто бессмертен, пахнут '2'1'2'2'1'1
водорослями, отличаясь от большинства людей, '6'4'1'
голубей отрывая от сумасшедших шахмат 2'2'4'1'1
на торцах площадей. 2'2'

(«Венецианские строфы». 2. — «Уrania»)

В первой строке ритмическая схема (отчасти напоминающая *гекзаметр* с цезурой и синтаксической паузой посередине строки) сравнительно проста: всего 6 ударений при интервалах, состоящих из одного или двух безударных слогов. В следующей (второй) строке 4 ударения, и 2 ударения пропущены в интервалах, соответственно 6-сложном и 4-сложном. На шестисложный интервал одно пропущенное ударение может приходиться только в тактовике, где в таком случае можно было бы предположить глубинные структуры *'2'3' или *'3'2'. Если не принимать этой метрической гипотезы и считать строку (как и все стихотворение) написанной нормальным дольником, то в первом длинном интервале пропущено 2 метрических ударения. Но тогда пришлось бы предположить всего *7 ударений в глубинной структуре: 4 наблюдаемых в тексте + *2 в первом длинном интервале + 1 во втором длинном интервале. Эта вторая гипотеза противоречила бы общему стремлению использовать не больше 6 метрических ударений, что соответствует и тенденции следовать традиции гекzamетра. Более предпочтительное решение могло бы основываться на принципе метрической неопределенности: можно было бы исходить только из наличия наблюдаемых метрических интервалов, а не предполагаемых метрических ударений. Структура строки определяется 4 ударениями и 2 длинными интервалами, каждый из которых функционирует как единое целое.

Третья строка содержит 4 ударения и интервал с 4 безударными слогами, в котором можно предположить пропуск метрического ударения. В последней строке

На торцах площадей

только 2 ударения с 2 двусложными безударными промежутками. Ее можно было бы истолковать как обычный двустопный анапест или (в терминологии акад. А. Н. Колмогорова) как «хорошо урегулированный дольник». В этой строке можно видеть интертекстуальную отсылку к почти полностью с ней совпадающей

И топтала торцы площадей

из «Поэмы без героя» Ахматовой. Последняя написана хорошо урегулированным дольником, основанным на анапесте. В этой заключительной строке четверостишия Бродского можно видеть не только явную лексико-фразеологическую цитату из Ахматовой (подчеркнутую тем, что такое словоупотребление для современного разговорного языка, к которому Бродский был особенно чуток, необычно: теперь говорят преимущественно о *торце дома*, ср. у Бродского в «4-й эклоге» *торец буфета*), но также и частичное (и, скорее всего, бессознательное) подражание метру и ритму ее поэмы²⁶. Анапестообразная тенденция может быть предположена, во всяком случае, для двух последних строк четверостишия Бродского. Ритмическая схема начальной части третьей строки совпадает с ритмом всей четвертой строки. Иначе говоря, третья строка начинается с анапеста, который после длинного безударного интервала и сокращенного промежутка хорейски-ямбического типа продолжается в следующей строке. Первые две строки начинаются с дактилей. Переход от начального дактиля к анапесту осуществляется путем добавления двух безударных начальных слогов или опущения первого ударного слога. Однако приведенные соображения описывают оригинальный

размер Бродского через более традиционные метры, что необязательно: возможно и такое описание, которое исходило бы из этой новой структуры как таковой без оглядки на традицию.

В качестве примера 7-сложного интервала, соединенного в той же строке в фигуре антиномического параллелизма с еще одним интервалом, насчитывающим 4 безударных слога, можно привести вторую строку двустушия:

В горах продвигайся медленно; нужно ползти — ползи. 1'2'1'2'2'1'
Величественные издали, бессмысленные вблизи... 1'7'1'4'

(«Назидание» — «Примечания папортника»)

В первой строке двустушия всего 6 ударений с обычными для дольника правильными промежутками между ними. В следующей строке в двух длинных интервалах опущены метрические ударения. Число безударных слогов в первом из этих промежутков делает вероятным предположение, что пропущено 2 метрических ударения. Тогда можно было бы заподозрить наличие в глубинной структуре *7 метрических ударений: наблюдаемых 4-х в тексте и *3-х, предполагаемых для описания безударных промежутков. Поскольку это предположение противоречит тенденции не превышать гексаметрообразной нормы в 6 метрических ударений, и в этом случае можно предположить, что надо исходить из сочетания засвидетельствованных в тексте ударений с длинными интервалами, функционирующими как целостные единства. Следовательно, ритмическая схема второй строки двустушия определяется 4 ударениями и двумя длинными интервалами. Строка состоит из двух половин (полустиший), в каждой из которых по два ударения и по два длинных интервала между ними. Неравная длина этих интервалов не препятствует общей симметрической композиции.

Строение таких двустуший, состоящих из симметричных частей, напоминает русский гекзаметр. Сходство представляется особенно разительным благодаря наличию метрической границы (цезуры) между двумя частями, совпадающей с синтаксическим членением²⁷ (обозначено как //):

Внимательно, не мигая, // сквозь редкие облака, // 1'4'1'//1'4'//
На лежащего в яслях // ребенка издалика... // 2'2'1' //1'4' //

Строфа часто строится таким образом, что ее конец или конец первой части всей композиции метрически эквивалентен предыдущим половинам строк (полустишиям); ср. первый из приведенных строфических отрывков из «Урании» и также следующее шестистишие:

в кафе не встретить сподвижника, раздавленного судьбой, 1'1'2'2'//1'4'//
ни в баре уставшего пробовать возвыситься над собой 1'2'2'2'//1'4'
ангела в голубой '4'
юбке и кофточке. Всюду полно людей, '2'2'//2'1'//
стоящих то плотной толпой, то в виде очередей. 1'2'2'//1'4'//
Тиран уже не злодей... 1'4'//

В этой строфе эквивалентность последней строки трехстишия длинному интервалу внутри предшествующего полустишия становится ритмическим принципом. Ритмическая группа 1'4' и ее вариант '4' повторяются в конце почти каждой длинной строки²⁸ и сами по себе образуют более короткие строки. Можно пред-

положить, что такие длинные интервалы, обрамленные ударениями и составляющие с ними одну группу, превращаются в реальные ритмические единицы. Возможно, что на них и будет основано будущее развитие подобного метра, складывающегося на базе дольника.

Если два полустишия соединены внутренней рифмой, иногда повторяющей основную парную рифму, вся композиция в целом может состоять из 4 частей, на концах строк совпадающих с подобной ритмической группой:

Ночь; дожив до седин, ужинаешь один. '11'2'/'4'//
 Сам себе было, сам себе господин. '2'1'/'4'//
 («Квинтет» — «Уrania»)

Такие внутренние рифмы, переплетенные с внешними, или повторы одного и того же слова в конце таких ритмических групп, включающих длинные интервалы, могут приводить к симметрическим построениям, в которых, как и в русском гекзаметре, только благодаря слогу, следующему за цезурой, может возникнуть ритмическое разнообразие:

Новые времена. Печальные времена. '4'/'1'4'//

Хотя для традиционного русского гекзаметра подобные повторы и внутренние рифмы нехарактерны, в собственно ритмическом отношении этот тип стиха Бродского напоминает именно гекзаметр. Поэтому особый интерес представляет наблюдение М. Л. Гаспарова, согласно которому уже в раннем сочинении Бродского «Холмы» были развиты те ритмические новшества в этом размере, которые связываются с Фетом: допущение безударных метрически сильных слогов в начале строки и наличие пропусков метрического ударения в середине строки. До Фета ни то ни другое не было возможно в традиции русского гекзаметра, хотя именно в нем, начиная с Жуковского, осуществлялись едва ли не самые смелые ритмико-синтаксические эксперименты²⁹. Некоторые из строк с тройным делением у Фета производят впечатление вполне современного стиха не только по ритму, но и по словарному наполнению:

Город — шаром покати, будто выморочный: и полсотни...³⁰
 '2'2'/'2'4'1 = 'У/У'/'УУ//УУ/УУУ//У/У'У//

Некоторые строки в разбираемых позднейших дольниках Бродского могут быть истолкованы как написанные обычными трехсложными силлаботоническими размерами с пропуском метрического ударения, например, на третьем сильном слоге в четырехсложном анапесте:

как родимое выглядели бы пятно... 2'2'5'1 = У/У-УУ/-УУ-У/У-//

или в пятисложном анапесте:

как Шопен, никому не показывавший кулака
 2'2'2'5' = У/У-УУ-У/У-УУ-УУ//
 («Развивая Платона...» — «Уrania»)

Поэтому отчасти эти ритмические эксперименты Бродского можно было бы считать продолжением (возможно, и через промежуточное посредничество других поэтов) традиции тех вещей Пастернака, где вводятся аналогичные много-

сложные безударные интервалы в трехсложных метрах³¹. В этом смысле к вероятной родословной анализируемых стихов, где число возможных метрических ударений в строке близко к шести, можно было бы отнести, например, поэму Пастернака «Девятьсот пятый год», где систематически осуществляется подобный пропуск метрических ударений в таких частях строк, как следующие две из первой главки «Отцы»:

- 1) Облетевшим листом
И кладбищенским чертополохом...
2'2'2'5'1 = $\cup\cup\cup/\cup//\cup/\cup\cup\cup/\cup\cup\cup//$
- 2) Точно Лаокоон,
Будет дым на трескучем морозе...
'4' 2'2'2'1 = $\cup\cup/\cup\cup//\cup\cup/\cup/\cup\cup\cup\cup\cup//$ ³²

Начало подобного экспериментирования с анапестом обнаруживается уже в первой книге стихов Пастернака, по-видимому, под прямым воздействием только что перед тем (в 1913 г.) вышедшего сборника Игоря Северянина «Громокипящий кубок», где впервые был намечен путь к подобному ритмическому преобразению и обогащению трехсложных размеров³³. Во второй книге стихов Пастернака «Поверх барьеров» (издана в начале 1917 г.) в стихотворении «Урал впервые» есть уже переход от амфибрахия к дольнику, граничащему с тактовиком, с использованием безударных промежутков, предвосхищающим описанные приемы Бродского³⁴. В набросках поэмы, написанных в 1915 г., но напечатанных только во втором издании «Поверх барьеров», Пастернак использует пропуски метрических ударений в амфибрахии, переходящем в дольник:

Я тоже любил, и дыханье 1'2'2'1
Бессоницы раннею ранью 1'2'2'1
Из парка спускалось в овраг, и впотьмах 1'2'2'2'
Выпархивало на архипелаг 1'7'
Полян, утопавших в лохматом тумане, 1'2'2'2'1
В полыни и мяте и перепелах... 1'2'5'

Строка «Выпархивало на архипелаг» (с подчеркнутой анаграмматической структурой) с семисложным безударным промежутком должна расцениваться как дольник с пропуском двух метрических ударений. Таким образом, уже в это время в творчестве авангардных поэтов перестает действовать принцип сохранения числа слогов при пропуске метрического ударения, который Колмогоров формулировал как значимый в целом для русского языка. Можно попытаться высказать противоположное утверждение. Можно предположить, что отсутствие (хотя бы в отдельных случаях у части поэтов) точного счета слогов привело постепенно поэтов к открытию новых возможностей русского поэтического языка и стиха, которые стиховедам еще предстоит сформулировать теоретически.

В том же втором издании «Поверх барьеров», где был напечатан только что цитированный отрывок из ранней поэмы, помещен и новый вариант «Баллады» («Бывает, курьером, на борзом...»). Как и первый вариант, он написан разными размерами, сменяющимися друг друга. Очередной переход от четырехстопного амфибрахия, которым написано подряд несколько строф о детстве, сменяется дольником³⁵. В двух соседних строках, написанных этими двумя размерами, есть

пропуски предпоследнего (третьего) метрического ударения, но при этом в первой из них счет слогов сохраняется, а во второй — нарушается:

И музыкой — зеркалом исчезновенья 1'2'5'1 = 0/-00/-00-00-0
 Качнуться, выскальзывая из рук. 1'2'4'

Ритм, основанный на чередовании правильных силлабо-тонических размеров с дольником, был развит Пастернаком в нескольких стихотворениях переделкинского цикла перед второй мировой войной и в ее начале. В стихотворении «Опять весна...» («Поезд ушел. Насыпь черна...» — «На ранних поездах») использовано сочетание четырехстопного дактиля и основанного на нем логаязда с дольником, причем в 7 строках из 32 пропущено срединное метрическое ударение³⁶. В стихотворении «Иней» («Глухая пора листопада...» — «На ранних поездах») правильный четырехсложный амфибрахий уже в первом четверостишии в третьей строке

Расстраиваться не надо 1'4'1

при пропуске метрического ударения переходит в дольник при нарушении счета слогов. После нескольких строк амфибрахия дольник с систематическим пропуском ударений в нескольких следующих друг за другом строках четверостишия опять становится «случайным» метром, с помощью пропуска ударения соскальзывающим обратно в амфибрахий³⁷.

Хотя эти ритмические эксперименты Пастернака отчасти напоминают сделанное много лет спустя Бродским, разница между их метрами значительна. Чередующиеся с дольником правильные трехсложные размеры у Пастернака статистически и структурно преобладают: стихотворения пишутся анапестом, амфибрахией или дактилем (с его логаяздическими вариациями) с небольшими вкраплениями дольника. В противоположность этому в поздних стихотворениях Бродского дольник представляет собой главный размер, а строки, укладываемые в традиционный силлабо-тонический метр, можно рассматривать как более или менее случайные вариации (флуктуации). Иначе говоря, сменилась метрическая доминанта. В терминах ранних русских формалистов можно было бы говорить о победе (или канонизации) младшей метрической линии, под которой понимается дольник с систематическим пропуском метрических ударений.

Упомянутые стихи Пастернака с последовательным проведением разбираемого ритмического приема относятся к концу 30-х гг. Но некоторые отчасти аналогичные опыты применения пропусков метрического ударения в дольниках можно найти и гораздо раньше, например, в стихах о гражданской войне Волошина³⁸, у возможно испытавшей влияние последнего (как и раннего Пастернака) Цветаевой, чье воздействие на Бродского несомненно³⁹. У многих поэтов советского времени, которых Бродский не мог не читать в юности, такие ритмические приемы могли быть результатом следования ритмике дольников акмеистов, особенно Гумилева. Последний повлиял на молодого Тихонова, у которого можно встретить четверостишия, написанные дольником с пропуском подряд двух метрических срединных ударений, как в стихотворении «Перекоп». Последняя строка четверостишия может быть прочтена как четырехстопный анапест:

Дельфины играли вдали, 1'2'2'
 Чаек качал простор — 2'1'

И длинные серые корабли 1'2'4'

Поворачивали на Босфор... 2'5' = $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Пропуски метрического ударения в дольнике можно возвести к сходному метрическому приему в традиционных трехсложных размерах и логаздах, после Северянина и раннего Пастернака продолженного Цветаевой, Ахматовой (в частности, в «Поэме без героя», для Бродского существенной), Мандельштамом и другими поэтами⁴⁰. В свою очередь, этот вид ритмического преобразования традиционных форм стиха можно считать экстраполяцией теоретических выводов и ритмического эксперимента Андрея Белого, показавшего на рубеже 1900-х и 1910-х гг., что на этом пути возможно обновление русского четырехстопного ямба, отвечающее возможностям русского языка⁴¹ (к числу его предшественников могут быть отнесены не только поэты XVIII в., на которых Белый сознательно ориентировался, противопоставляя их Пушкину, но и Лермонтов, в «Мцыри» продемонстрировавший возможность повторного применения нескольких строк с пропусками двух метрических ударений в ямбе, как в первом стихотворении цикла «Ямбы» в третьем томе Блока, написанном в год выхода в свет «Символизма» Белого с его стиховедческими статьями).

Предположение, по которому свободные «гекзаметрообразные» дольники Бродского с относительно длинными строками и максимальным числом ударений 6 или 4—5 возникли на фоне ставших более обычными трехударных и четырехударных дольников, можно подтвердить анализом этих последних, тоже представленных (в значительно меньшем числе стихов, хотя и весьма простран-ных) в той же «Урании» («Полдень в комнате...»; «Строфы», «Сидя в тени...»).

Показательно относительно короткое стихотворение, написанное четырехударным дольником, где число строк с наличием всех метрических ударений в три раза меньше числа строк с их пропусками:

Ночь, одержимая белизной	2'4'
кожи. От ветреной резеды	2'4'
ставень царапающей, до резной	2'5'
мелко вздрагивающей звезды,	2'4'
как насекомое, льнет, черна,	2'2'1'
к лампе, чья выпуклость горяча,	2'4'
хотя абсолютно отключена.	1'2'4'
Спи. Во все двадцать пять свечей,	1'2'1'
добыча сонной белиберды,	1'1'4'
сумевшая не растерять лучей,	1'5'1'
преломившихся о твои черты,	2'4'1'
ты тускло светишься изнутри,	2'4'
покуда, губами припав к плечу,	1'2'2'1'
я, точно книгу читая при	2'2'1'
тебе, сезам по складам шепчу.	1'1'2'1'

Строк, содержащих пропуски метрических ударений, в этом стихотворении 10, тогда как строк, где есть все метрически полагающиеся ударения, всего 5 (33,33 %). Структура переносов указывает на бесспорную связь с аналогичными построениями у Цветаевой. При описании такого рода стихов целесообразно исходить из безударного промежутка как из основной метрической единицы. С этой точки зрения самое понятие дольника и тактовика нуждается в уточнении.

Стремление освободить стих от жестких метрических схем можно обнаружить не только в русской традиции, но и в других европейских. В частности, может представить интерес сопоставление, с одной стороны, Белого и его последователей, с другой стороны, Дж. М. Хопкинса, работавшего раньше, но открытого заново в XX в.; сравнить стоит и теоретические их сочинения, и преломление этих воззрений в стихотворном эксперименте. Как следствие этой тенденции к высвобождению от излишней опеки традиции (но отчасти и в ее развитие!) для английского стиха с конца XIX в. не требовался уже строгий подсчет эквивалентного числа слогов между ударениями (что отчасти можно связать и с выявленной в экспериментально-фонетических исследованиях просодической особенностью разговорного английского произношения, при котором временные промежутки между ударениями всегда стремятся быть одинаковыми, даже когда на них приходится разное число слогов). Как предположил при обсуждении первого варианта настоящей работы П. Кипарский, возможно, что часть описанных новшеств Бродского, для уха, ориентированного на английский стих, кажущихся естественными, можно связать именно с его хорошим знанием английской поэзии⁴². Этим можно было бы объяснить и то, что некоторые расположенные к Бродскому русские читатели, как Л. К. Чуковская, знавшая и английскую традицию, считали его стихи примыкающими скорее к последней. Сам Бродский в разговоре со мной на эту тему сказал, что считает для себя переломным моментом чтение Фроста, которого он ценил чрезвычайно высоко. Он полагал, что именно на примере Фроста понял те особенности английского стихотворного ритма, которые ему помогли потом и в его русских сочинениях.

Но при соотнесении роли двух стихотворных традиций и стремлений к нововведениям стоит иметь в виду и то, что в русском языке есть множество многосложных словоформ с длинными последовательностями безударных слогов, что отличается от фонологической структуры основной германской части английского словаря, если отвлечься от многочисленных латинских, греческих, французских и других заимствований; именно эта исходная часть основного словаря послужила базой для идеи взрывного ритма — *sprung rhythm* — односложных слов у Хопкинса; наличие аналогичных слов в русском языке сделало возможными эксперименты в этом направлении у Маяковского, Цветаевой и Мандельштама; последний вид ритмических исканий и находок 1920-х гг. Бродского не заинтересовал.

Но, имея в виду несомненное влияние, которое на молодого Бродского оказал Маяковский, следует отметить, что в ритмическом эксперименте последнего был полностью отменен принцип счета слогов и равносложности интервалов; в качестве важнейшего новшества это было отмечено уже Романом Jakobsonом в замечаниях о стихе Маяковского в книге о чешском стихе. Jakobson же отметил появление в ранних поэмах Маяковского строчек, похожих на гекзаметр.

Хотя и не исключено, что английская поэзия новейшего времени и оказала известное катализирующее вспомогательное влияние на раскрепощение русских стихотворных размеров, осуществленное Бродским, его основные новшества лежат в русле особого развития русского гекзаметра и трехсложных размеров. Конечный результат им сделанного вполне своеобразен и может надолго определить будущее русского стиха, даже если оно и приведет к находкам еще более

новаторского свойства. Углубленное изучение этих новых перспектив может привести к изменению самых основных предпосылок науки о русском стихе.

ПОСТСКРИПТУМ

Разные части предлагаемой вниманию читателей работы были доложены на заседании кружка по поэтике в Стэнфордском университете 7 июня 1990 г. и на «минисимпозиуме “Проблемы русской поэтики”» в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе 4 февраля 1995 г. Автор приносит благодарность М. Л. Гаспарову и П. Кипарскому за сделанные ими замечания. Первоначальный текст статьи, написанной по-английски, был напечатан в журнале «Elementa» (1996. Vol. 2. P. 277—284). Мне предоставилась также возможность обсудить основную мысль статьи с Бродским незадолго до его смерти. Его собственные соображения учтены в финале работы при подготовке ее расширенного и переработанного (в частности, с заменой разборов нескольких стихов других поэтов отсылками к предшествующим томам настоящего издания) публикуемого русского варианта.

Распространившееся в последнее время (уже после смерти Бродского) широкое подражание его поэтике у поэтов младшего и среднего поколения в большей степени относится к структуре образов и синтаксису, чем к ритму и метру. Поэтому пока еще трудно делать прогнозы на близкое ритмическое будущее. Не исключено, что потребуются совместная работа поэтов и стиховедов для осознания открытых Бродским новых возможностей русского стиха.

Примечания

¹ См. об этом: Smith 1985; Shep 1986, 160.

² Обсуждая теоретические вопросы фонологии, Роман Якобсон в связи с проблемой фиктивности фонем в концепциях некоторых фонологических школ напоминал о понимании фиктивности научных понятий в философии фикционализма (Als Ob в кантовском смысле) Файхингера. В этом плане значительный интерес представляют и дискуссии о приложимости к русскому стиху понятия *стопы*.

³ При этом соприкосновение с терминологией квантовой механики не чисто формальное: там тоже, в частности, отсутствует возможность *точной локализации*, если введены другие параметры.

⁴ См. Гаспаров 1993, 139.

⁵ Ударение на вспомогательном деепричастии «будучи» ослаблено. В этом случае, как и в некоторых ниже представленных наряду с предлагаемым прочтением, предполагающим максимум возможных пропусков, допустима и такая интерпретация, когда в подданных местах, особо оговариваемых, возможное ослабленное ударение реализовано в произношении. Хотя это несколько уменьшит число пропусков, скапливаемых в одной строке, на общую характеристику ритма такие колебания не повлияют.

⁶ Метрическая инерция дольника предполагает отсутствие ударения на *та* перед следующим ударным слогом; ударение на числительном *два* в сочетании *два ряда* сильно ослаблено. Но несомненно, что описываемый эффект предполагает известный конфликт между потенциально возможными и осуществляющимися в тексте ударениями.

⁷ Возможно (хотя по семантическим причинам и менее вероятно) и отсутствие ударения на *я*; что привело бы к образованию еще одного безударного промежутка. Вместе с тем если начальное ударение стоит на *было*, а не на *там*, то в начале строки нет длинного безударного интервала.

⁸ Хотя на первом слоге союза *или* возможно второстепенное ослабленное ударение, оно при поэтическом чтении не предполагает выделения его как акцентуированного.

⁹ В этой строке относительное ударение возможно на противопоставительном *но* после паузы, тем более что два раза ударение приходится на слог *но*: *ногу, четвероногих*. В последнем сложном слове (субстантивированном прилагательном) может быть и второстепенное ослабленное ударение на первом слоге, но оно едва ли способно повлиять на ритмическую структуру строки.

¹⁰ Несколько другие цифры получены при подробном анализе стихотворения: Смит 1986. При небольших различиях в подсчетах числа сопоставимы с приведенными выше, см. подробнее в табл. 1.

¹¹ В некоторых частях метр становится пятиударным и четырехударным, и растет число односложных безударных промежутков.

¹² В этот список не включены такие метрически сходные стихотворения с существенно меньшим числом длинных безударных интервалов, как «Прилив» (на 80 строк 2 интервала в 6 слогов, 4 пятисложных интервалов, 13 четырехсложных и 13 трехсложных).

¹³ В настоящем сообщении внимание уделено интервалам как таковым без различения их места в строке (в том числе и начального, т. е. анакрузы, ср. Смит 1986 с попыткой значительно более дробного описания). Отдельно считается каждый пропуск, которых может быть несколько в одной строке. Поэтому число пропусков не нужно прямо соотносить с числом строк.

¹⁴ В отдельных случаях число метрических ударений превышает 6 или существенно меньше, но тем не менее стихи тяготеют к этой величине, хотя она и не определяет однозначно характера метра. Но хотя бы в некоторых строках (в частности, начальных) число метрических ударений не меньше шести.

¹⁵ Часть строк (30) в полиметрической композиции значительно короче и тяготеет к подтипу с меньшим числом метрических ударений, в части строк число ударений больше и структура в сценах разговоров тяготеет к тактовому и свободному акцентному стиху. В этом сочинении, как и в некоторых других, не причисляются к длинным интервалам те, которые в строках с явной цезурой образуются по обе стороны от нее. В одном случае при передаче разговора капитана с лейтенантом возможен нулевой интервал между частями реплик, как в акцентном стихе.

¹⁶ 2 слога перед цезурой (*финишу*) + 7 слогов с ослабленным ударением на первой части сложного слова (*на полторагодовалом*).

¹⁷ В этом стихотворении, как и в последующем с тем же заглавием, внутри каждой из 8 строф 4-я и 8-я строки предполагают только по 3 метрических ударения, из которых срединное опущено.

¹⁸ Предполагается безударность срединных грамматических слов в строке «Свет уже выключили или еще не включили» '2'8'1 = -/00/-000/00/00/0/0-0//.

¹⁹ В первой строке предполагается безударность *после*, в качестве проклитики примакающего к следующему за ним слову, несущему ударение на втором слоге: «Зимой смеркается сразу после обеда» 1'1'2'4'1 = 0-/0-00/-0/00/0-0/.

²⁰ Безударные интервалы сосредоточены в конце стихотворения.

²¹ Шестисложный интервал в «гекзаметрообразном» дольнике *спасают от головокруженья* можно сопоставить с лексически тождественным пятисложным интервалом в строке *Но спасет от головокруженья* в пятисложном хорее в финале второго стихотворения цикла «Инструкция заключенному» (14 февраля 1964 г., тюрьма в Ленинграде), что представляет интерес для выяснения генеалогии этого ритмического приема в творчестве Бродского.

²² Поскольку граница между двумя подтипами не определена точно, часть стихотворений, включенных в табл. 1, с известным основанием могла бы быть отнесена и к данной категории. Но кажется важным отделить стихи, включающие (хотя бы и в ограниченном числе) длинные гекзаметрообразные строки от относительно более коротких, скорее ориентированных на модель пяти- и четырехстопного ямба.

²³ Стихотворение отличается от других тем, что стих не рифмованный. Поскольку в то же время это и не белый стих, ритмические приемы организации выступают здесь особенно отчетливо.

²⁴ В этот перечень не включены такие отчасти метрически сходные стихотворения с меньшим числом безударных промежутков, как «Боясь расплескать, приношу головную боль...» (на 18 строк 2 четырехсложных интервала), «Полонез: вариация» (на 36 строк 2 пятисложных промежутка и 1 четырехсложный), «К Урании» (на 20 строк 3 четырехсложных промежутка), «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (на 20 строк 4 четырехсложных промежутка и 2 односложных).

²⁵ Хотя в этом стихотворении встречаются отдельные шестиударные строки («Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом»), тем не менее и они укладываются в скорее ямбический, чем гекзаметрообразный ритм более короткострочного дольника.

²⁶ На это стоит обратить особое внимание потому, что при редкости следов прямого воздействия поэтики Ахматовой на стихи Бродского она как личность, безусловно, в начальный ленинградский период много значила для его становления.

²⁷ Такие совпадения у Бродского особенно значимы, поскольку в других случаях в большинстве стихов, развивая технические приемы Цветаевой, он систематически применяет переносы (enjambements).

²⁸ Исключение составляет только четвертая строка. Последняя строка шестистишия не имеет однозначной интерпретации, потому что для нее возможно и прочтение *1'1'2' при предположении ударности «уже».

²⁹ Гаспаров 1984, 141, 164, ср. о Фете с. 192.

³⁰ О подобных трехчастных построениях у Фета см. Burgi 1954.

³¹ См. о Пастернаке Гаспаров 1974, 152—153; 1984, 279.

³² См. первый том настоящего издания, с. 663 (к приведенным там же примерам пропуска серединного ударения в трехстопном анапесте из одиого стихотворения первого сборника Пастернака «Близнец в тучах» можно было бы добавить другие подобные примеры из разных стихов того же сборника: «Раскатившеюся эспланадой...»). После Международной конференции по славянской метрике, состоявшейся в Варшаве в августе 1964 г., А. Н. Колмогоров мне рассказывал, что он и Р. О. Якобсон, не сговариваясь, приехали на нее с одинаковыми заготовками: они оба привезли выписки из поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год» с пропусками метрического ударения. Это совпадение в работе исследователей русского стиха понятно: начиная с Андрея Белого, исследователи много занимались пропусками метрических ударений в разных вариантах ямба, а по отношению к трехсложным размерам это не было сделано, хотя поэтический эксперимент уже подготовил материал для этого.

³³ Гаспаров 1984, 232. О Пастернаке и Северяnine см. в первом томе настоящего издания, с. 48—49, 71. Ср. выше статью о ямбе у современных поэтов.

³⁴ Там же, с. 109 и примеч. 49.

³⁵ См. об этих строфах и обо всем стихотворении там же, с. 99.

³⁶ Там же, с. 57—58 и примеч. 24.

³⁷ Четверостишие с этим последним переходом приведено и разобрано там же, с. 663.

³⁸ См. во втором томе настоящего издания, с. 175—182.

³⁹ См. о пропусках метрического ударения в разных размерах у Цветаевой в статье о метре и ритме ее «Поэмы Конца» в настоящем томе.

⁴⁰ См. суммарные данные о статистике форм трехударного дольника у разных поэтов: Гаспаров 1968, 69 и след.

⁴¹ Тарановский 1966; Гаспаров 1995. Ср об этом в первом томе настоящего издания, с. 661—663.

⁴² Ср. Sherr 1986, 160.

Литература

- Гаспаров 1968 — *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1968. С. 59—106.
- Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.
- Гаспаров 1984 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984.
- Гаспаров 1993 — *Гаспаров М. Л.* Русский стих 1890—1925 в комментариях. М.: Высш. школа, 1993.
- Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* Белый-стихoved и Белый-стихотворец // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. 1. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 123—131.
- Смит 1986 — *Смит Дж. С. (Smith G. S.)* Версификация в стихотворении «Келломяки» // Поэтика Бродского / Под ред. Л. В. Лосева. Tenaflly (New Jersey): Hermitage, 1986. P. 141—159.
- Тарановский 1966 — *Тарановский К. Ф.* Четырехстопный ямб Андрея Белого // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1966. Vol. 10. P. 127—147.
- Burgi 1954 — *Burgi R.* A History of Russian Hexameter. Hamden: The Shoe String Press, 1954.
- Sherr 1986 — *Sherr B.* Russian Poetry: Meter, Rhythm and Rhyme. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Smith 1985 — *Smith G.* The Metrical Repertoire of Shorter Poems by Russian Emigrés 1971—1980 // *Canadian Slavonic Papers*. 28. 1985. № 4. P. 385—399.

РИТМИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ «БАЛЛАДЫ О ЦИРКЕ» МЕЖИРОВА

«Баллада о цирке» Межирова представляет собою трехчастное построение. 1-я и 3-я ее части написаны четырехстопным ямбом и примерно равны по объему: (в 1-й части — от первой строки «Метель взмахнула рукавом» до строки «О возвращении к истоку» — всего 65 строк¹, в 3-й части от строки «Однако этот монолог» до заключительной строки «Я замещаю завлитчастью» — 61 строка). Промежуточная 2-я часть написана другим стихотворным размером — специфическим дольником, проанализированным ниже, и содержит всего 17 строк (от полустроки «Итак мы прощаемся...» до полустроки «Напоследок»). При кажущемся метрическом сходстве начальной (1-й) и заключительной (3-й) частей они резко между собою различаются ритмически и примыкают к двум разным поэтическим традициям, выделяющимся в пределах русского четырехстопного ямба, что нетрудно установить с помощью статистики форм ямба в этих двух частях, см. таблицу 1.

А. Н. Колмогоров в развернутых замечаниях к данной статье предложил делить третью часть баллады, в свою очередь, на два раздела (3а и 3б), из которых первый кончается 106-й строкой («Не пустит вертикальный круг»). По его словам, «несмотря на то, что дело идет о 24 + 37 стихах, статистика очень выразительна», см. таблицу 2.

Таблица 1

Статистика форм ямба в 1 и 3 частях

Форма четырехстопного ямба (схема формы и пример из текста)	1-я часть (в %)	3-я часть (в %)
I $\cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} (\cup)$ Чем мальчик был и чем он стал	18,5	18
II $\cup - \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} (\cup)$ Подозревал, что дело в ней	4,6	8,2
III $\cup \acute{\cup} \cup - \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} (\cup)$ Восторгов, откровений, мук	12,3	9,8
IV $\cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} \cup - \cup \acute{\cup} (\cup)$ Метель взмахнула рукавом	27,7	45,9
V $\cup \cup - \cup - \cup \acute{\cup} \cup \acute{\cup} (\cup)$ И от литературных дел	3	0

VI $\cup - \cup \dot{\cup} - \cup \dot{\cup} (\cup)$ Обезголосил, охладил	21,7	16,4
VII $\cup \dot{\cup} - \cup - \cup \dot{\cup} (\cup)$ Божественного ремесла	12,3	1,6

Таблица 2

Статистика форм ямба в разделах 3а и 3б

Форма	Раздел 3а (в %)	Раздел 3б (в %)
I	16,6	18,9 ²
II	8,3	8,1 ²
III	20,8	2,7
IV	37,5 ²	51,3 ²
V	0	0
VI	12,5 ²	18,9 ²
VII	4,1	0

Ввиду ограниченности материала целесообразно привести также абсолютные цифры, см. таблицу 3.

Таблица 3

Статистика форм ямба в абсолютных цифрах

Форма	Часть I	Раздел 3а	Раздел 3б
I	12	4	7 ³
II	3	2	3 ³
III	8	5	1
IV	18	9 ³	19 ³
V	2	0	0
VI	14	3 ³	7 ³
VII	8	1	0

Как видно из таблицы 1, ритм 1-й части «Баллады о цирке» существенно отличается от ритмических тенденций четырехстопного ямба XIX в. (пушкинского и послепушкинского) и представляет собой доведение до предела некоторых нововведений поэзии XX в. Это сказывается в следующем: значительно уменьшается число случаев употребления I формы (18,5 % при 31,8 % в поэмах 1833—1834 гг. Пушкина и 27,7 % у Блока, в этом отношении примыкающего к пушкинской традиции)⁴, что совпадает с аналогичными фактами в четырехстопном ямбе Багрицкого (частота I формы — 18,2 %), обследованном А. Н. Колмогоровым⁵, и приближает ритм этой части к расчетному (теоретическому) четырехстопному русскому ямбу; особенно показательное резкое уменьшение употребительности IV формы (27,7 % при 47,5 % у Пушкина в «Евгении Онегине»), напоминающее ритмические эксперименты «Пепла» Андрея Белого, которые приближали ямб к теоретическому; столь же необычно крайне резкое увеличение частоты VI формы

(21 % при 10 % у Блока), превышающей теоретическую частоту и в 2—3 раза превосходящей соответствующие цифры у многих поэтов XIX в. и начала XX в. (7 % в поэмах 1829 г. Пушкина и т. п.; ср., однако, 15,3 % у Тютчева в 1820—1840 гг., а также Вяземского, Языкова, Полежаева и Некрасова, отличных в этом от других), очень большое возрастание роли VII формы, крайне редкой (хотя поэтому и особенно весомой) у поэтов пушкинской традиции, чаще встречающейся у Блока (в том числе в соседних строках, ср. об этом ниже), но все же еще в очень ограниченном числе случаев (2,1 % у Блока при 0,4 % у Пушкина), возрастающей у таких поэтов XX в., как Багрицкий⁶, но и у него не доходящей до рекордной цифры (12,3 %), которая характеризует 1-ю часть «Баллады о цирке». Наконец, от почти всех других сочинений, написанных русским четырехстопным ямбом, 1-я часть «Баллады о цирке» отличается употреблением в качестве особого стилистического приема V формы, практически отсутствующей в классической русской поэзии⁷. Как отметил А. Н. Колмогоров при обсуждении настоящей работы на заседании кружка по математическому стиховедению в МГУ в ноябре 1962 г., три последние особенно существенные характеристики ритма 1-й части «Баллады о цирке» можно связать воедино, так как речь идет о трех таких формах ямба — V, VI, VII, где одновременно отсутствуют два ударения на сильных (четных) слогах. Употребление именно этих трех форм ямба отличает данное сочинение от значительного числа других стихотворений, написанных за последние два с половиной века, и уже поэтому делает его увлекательным предметом для стиховедческого исследования. Следует, однако, иметь в виду, что, как замечает А. Н. Колмогоров, окончательные выводы о степени «уникальности» ритма этой части затрудняются тем, что «детальных анализов по тематически объединенным отрывкам, или стихотворениям в 60 строк, опубликовано мало», а «средняя статистика по большому числу стихотворений поэта или по большому произведению всегда сглаживает крайность».

Из отмеченных выше особенностей 1-й части «Баллады о цирке» в 3-й части сохраняется только частота I формы и отчасти VI формы, хотя эта последняя встречается в меньшем числе случаев (16,4 % при 21 % в 1-й части), но все же частота этой формы отличается от пушкинской традиции и близка к ямбу Багрицкого (как и частота I формы, одинаковая для 1-й и 3-й частей) или к таким изолированным образцам ямба XIX в., как ранний Тютчев, Языков, Полежаев, Некрасов; уникальность этой последней ритмической особенности, вероятно, может считаться достаточной для того, чтобы в некоторой степени обеспечить преемственность ритма 1-й и 3-й частей. Но такие характеристики 1-й части, как частоты V, VII и IV форм, меняются самым решительным образом: V форма исчезает (в соответствии с ритмическими законами классического четырехстопного ямба), частота VII формы снижается почти в 8 раз (1,6 % в 3-й части при 12,3 % в I части, ср. 2,1 % у Блока и аналогичную частоте VII формы 1,6 % в 3-й части разбираемого стихотворения частоту — 1,5 %, выведенную в среднем для XVIII в.⁸), частота IV формы повышается до числа, характеризующего ямб Пушкина (45,9 % в 3-й части при 47,5 % в «Онегине»). В целом ритм 3-й части оказывается более близким к классической традиции, а в тех случаях, где он от нее отступает (частота I и VI форм), соответствует числам, характеризующим ямб Багрицкого, и не превышает их существенно.

А. Н. Колмогоров в замечаниях к данной статье отмечает неравную степень приближения к классическому стиху для разделов 3а и 3б: «3а отличается от “классического” ямба пушкинского склада

- а) уменьшенной частотой первой формы,
- б) значительной частотой третьей формы,
- в) несколько увеличенной частотой седьмой формы,

3б содержит всего один стих без ударения на второй стопе⁹, что и отражает основной признак ямба пушкинского склада (доведенный до крайнего выражения, например, Баратынским), и несколько отклоняется от пушкинской нормы в повышенной частоте наиболее симметричной шестой формы. Последняя особенность обычна при желании придать стиху особенную легкость и стремительность (по Шенгели — самый высокий процент шестой формы — 19,4 в “Первом свидании” А. Белого¹⁰). «Известно, что статистика форм четырехстопного ямба, — продолжает А. Н. Колмогоров, — в основном определяется

- а) профилем ударности — процентом ударных первых, вторых и третьих стоп,
- б) отношением к редким V и VII формам.

Особенно при ограниченном материале разумно было бы стать на эту точку зрения, например, табличка

	Стопы		
	1	2	3
первая часть	70,7 ¹¹	72,4 ¹¹	38,3 ¹¹

характеризует крайнее понижение ударности и пренебрежение “вторичным ритмом” (тенденцией к ударности второй стопы)». Осуществляя это предложение А. Н. Колмогорова, «профиль ударности» в 1-й части в сопоставлении с двумя разделами 3-й части можно представить следующим образом, см. таблицу 4:

Таблица 4

	Профиль ударности (в %)		
	Стопы		
	1	2	3
1-я часть	71,5 ¹²	73 ¹²	37 ¹²
3а	75	75	45,8
3б	71,3	94,5 ¹³	45,8

Ударность 3-й стопы одинакова в обоих разделах 3-й части и отличает их от 1-й части. Ударность второй стопы резко повышается только в разделе 3б, в связи с чем А. Н. Колмогоров отмечает: «После выделения 3б обнаруживается, что редкость третьей формы все же очень существенна для “классического” (в смысле подчеркнутой “пушкинской” традиции под Баратынского и т. п.) звучания ямба. Единственный стих без ударения на второй стопе здесь воспринимается почти как нарушение метрического закона, появляющегося лишь при упитии “до положения риз”». «Перебойный» характер III формы подчеркивал Шенгели¹⁴. Следует, однако, заметить, что по употреблению VI формы раздел 3б ближе к 1-й части

с ее ритмическим новаторством, чем к разделу 3а. Но употребление IV и VII форм говорит в пользу интерпретации раздела 3а как еще менее классического (и ритмически более близкого к 1-й части), чем раздел 3б. Особенно следует отметить, что при обычных для I части «Баллады о цирке» словоразделах после 2-го и 3-го послеударных слогов в VII форме (2- и 3-сложные интервалы встречаются поровну — каждый в 4 случаях) в 3-й части встречается, по формулировке А. Н. Колмогорова, «самый “трудный” словораздел после первого слога», который «относится к 3а, что лишний раз подчеркивает сомнительную “классичность” этого отрывка (правда, трудность ослаблена побочным ударением)»¹⁵.

После этой общей сравнительной характеристики ритма 1-й и 3-й частей «Баллады о цирке» представляет интерес проследить постепенное обнаружение указанных ритмических особенностей 1-й части, отличающих ее от 3-й и от ямба других поэтов, в связи с развитием темы. «Баллада о цирке» начинается строкой «Метель взмахнула рукавом», принадлежащей к IV форме, преобладающей в классическом ямбе и сохранившей (при измененных соотношениях) частотное преобладание в 1-й части (эта форма осталась превосходящей численно, хотя это превосходство по отношению к другим формам, в частности VI и I, отнюдь не так заметно, как в классическом ямбе). Уже во второй строке «И в шарабане цирковом» вводится VI форма, являющаяся одной из наиболее характерных для 1-й части; значимость этой формы подчеркивается ее повторением в 4, 5 и 6 строках, замыкающих первую строфу (с рифмовкой AAbCCb):

А в шарабане для него
Не оказалось ничего,
Ни колыбели, ни кровати.

Шесть строк первой строфы и первые две строки следующей строфы объединяются повторением в конце каждой строки ритмической комбинации $\cup \dot{\cup} \cup - \cup \dot{\cup} (\cup)$, т. е. ямб-пиррихий-ямб (ЯПЯ). Из восьми начальных строк, характеризующихся этой комбинацией, пять написаны VI формой (ПЯПЯ); таким образом, эта форма, по частоте своей в 1-й части занимающая следующее место за IV формой (и уже этим определяющая ритмическое своеобразие этой части), в начале части является полностью преобладающей. Указанный отрывок с ритмической комбинацией ЯПЯ в конце каждой строки завершается (ритмически, но не синтаксически) восьмой строкой «И на спине у битюга», написанной той же VI формой. Завершающая его синтаксически следующая строка «Проблескивал кристаллик соли» нарушает указанный ритмический принцип построения, так как в ней вместо конечной комбинации (ЯПЯ) появляется комбинация (ПЯЯ). Эта строка, нарушающая сложившуюся ритмическую тенденцию, завершает описание картины бродячего цирка в момент рождения героя. Ритмический сигнал изменения темы сопровождается двумя графическими сигналами: многоточием, заканчивающим восьмую строку, и многоточием, отделяющим эту строку от следующей. Последнее многоточие функционально равносильно двум пропущенным строкам, так как в этом месте нормальная строфическая организация (с рифмовкой AAbCCb), выдержанная в первой, третьей, пятой, шестой и седьмой строках, нарушается, и возникает дефектная строфа со схемой парной смежной рифмовки Aab...b, где многоточие эквивалентно CC. Это многоточие отделяет

живописную картину циркового шарабана, где родился герой, от делового пояснения «Спешила труппа на гастроли».

Следующая (третья) строфа характеризуется появлением двух строк чистого ямба без пиррихий, который на фоне сильно пиррихизированного ямба воспринимается как сигнал новой темы:

Чем мальчик был, и чем он стал,
И как чем стал он быть устал,

где мужские внутренние и внешние рифмы (*стал — стал — устал*) подчеркивают полноту ритма.

Ритмическим сигналом новой темы — отрывочных воспоминаний героя — является введение другой специфической формы ямба — VII, впервые возникающей в 3-й строке четвертой строфы «Разрозненные эпизоды». Так же как и во второй строфе, ритмический сигнал введения новой темы сопровождается изменением строфики. Если в первом случае из схемы ААвССб исключалась вторая пара рифмующихся смежных строк, то во втором случае эта пара разрастается и возникает тройка строк ССС, что дает четвертую строфу со схемой ААвСССб. Значимость VII формы подчеркивается тем, что вслед за ее появлением в приведенной третьей строке четвертой строфы она повторяется в двух последних строках из тройки ССС:

Дырявое, как решето,
Заштопанное шапито.

Последняя строка характеризуется инструментовкой («заштопанное шапито»), где повторяющиеся фонемы *штоп — ш — п — то* подчеркивают рифмовку на сочетание фонем *што*, проходящее в рифмах *ни за что — решето — шапито* и связывающее воедино тройку строк ССС в четвертой строфе. Взаимосвязь этой утроенной рифмовки с инструментовкой и повторяющейся необычной VII формой ямба (со словоразделами после 2-го и 3-го слогов) делает это место технически одним из наиболее виртуозных во всем стихотворении.

Если в четвертой строфе смежные строки с повторяющейся VII формой связаны воедино рифмой, продолжающейся в инструментовке, и объединены синтаксически, то в пятой строфе такие же смежные строки разделены и синтаксически — принадлежностью к разным предложениям — и тем, что одна из них — «Классический аттракцион» — является последней в первой паре рифмующихся смежных строк, а другая («Зигзагами по вертикали») представляет собой первую из строк, опоясывающих строфу; их связывает помимо ритмической структуры лишь общая смысловая связь, графически отраженная в знаках препинания (двоеточие после второй строки пятой строфы). Такое нагромождение смежных строк с уникальной VII формой приводит к тому, что эта форма, в классической поэзии встречающаяся реже, чем в одной строке из ста, в шести строках (от 21 до 26) встречается 4 раза, ср. также ее употребление в следующей (шестой) строфе в строке «Бессмысленна и тяжела» (31-я строка «Баллады о цирке»). Характерной особенностью употребления VII формы ямба в четвертой, пятой и шестой строфах является то, что она не используется для концов синтаксических периодов или строф (именно такое употребление ее было в особенности характерно для

поэтов начала XX в., в частности для раннего Гумилева, употребляющего VII форму только в конце стихотворения: «Бесчисленные зеркала», последняя строка стихотворения «Ужас», сборник «Романтические цветы», «Шагреневые переплеты», «В библиотеке», сборник «Жемчуга»). В указанных строфах VII форма используется не единично — как заключительный аккорд, а в комбинациях строк¹⁶ (ср. характерное для некоторых вещей Блока сочетание обеих функций VII формы, когда она используется в комбинации смежных строк, последняя из которых является заключительной для строфы¹⁷ или периода, ср. также чисто заключающую функцию этой формы в таких стихах Блока, как «Демон», — «Иди, иди за мной — покорной...», кончающееся строкой «В сияющую пустоту»), ср. использование трех строк, написанных VII формой, в конце стихотворения Межирова «Надпись на книге»¹⁸. В восьмой строфе, отделенной от названных строф седьмой, где данная форма не встречается, эта форма использована в ее заключающей роли, более обычной для русской поэзии XX в.: строка «Потомственного циркача», написанная VII формой, завершает восьмую строфу и в то же время является заключением всего раздела, повествующего о судьбе сына акробатки вплоть до конца войны. Как и в других рассмотренных выше случаях (ср. выше о второй и четвертой строфах), ритмический сигнал изменения темы сопровождается сигналом строфическим: цитированная строка завершает последовательность восьми строф, написанных по схеме AAbCCb (с двумя отмеченными выше исключениями, представляющими собой отступление от этой схемы, в обоих случаях касающееся группы CC, — во второй строфе эта группа отсутствует, а в четвертой превращается из пары строк в тройку).

Следующие две строфы представляют собой не шестистишия, а четверостишия — из них первое с перекрестной рифмовкой (схема AbAb), второе — с опоясывающей рифмовкой (схема bAAb, воспроизводящая схему шестистишия AAbCCb без двух первых строк). Первое четверостишие начинается двумя строками с пиррихиями на первой стопе, заметными после ряда строк с ударной первой стопой. Второе из этих четверостиший, посвященное теме отказа героя от литературных занятий, содержит строку «И от литературных дел», написанную уникальной V формой; непосредственно предшествующая ей строка «Обезголосил, охладел», написана VI формой, ср. выше о сходстве этих пиррихизированных форм с двумя пиррихиями — ПЯПЯ (VI форма) и ППЯЯ (V форма). Особенностью этого четверостишия является повторение опоясывающей рифмы (*збросил — ремесел*) внутри второй строфы («Обезголосил, охладел»), что связывает воедино всю строфу (ср. выше о тройной рифме, поддержанной инструментовкой). Строфа, следующая за двумя этими четверостишиями, снова подчинена схеме шестистишия AAbCCb. Основная тема этого раздела 1-й части здесь выражена в сочетании двух строк, написанных уникальными формами — V («И разочаровался в сути») и VII («Божественного ремесла»). Необходимо заметить, что редчайшая V форма встречается, таким образом, в двух смежных строфах (10-й и 11-й) в симметрично расположенных — третьих — строках в каждой строфе. Следующая (12-я) строфа, представляющая собой четверостишие со схемой AbAb, повторяет схему рифмовки первого четверостишия (т. е. 9-й строфы), которое начинало этот кульминационный раздел 1-й части, тогда как 12-я строфа его завершает и служит переходом к следующей (2-й) части «Баллады о цирке».

Это (переходное) четверостишие не содержит ни одной из уникальных форм; оно начинается двумя строками, написанными III формой, а завершается VI формой (в соответствии с классической традицией употребления этой формы)¹⁹. По формулировке А. Н. Колмогорова, 12-я «строфа построена на противопоставлении двух стихов третьей формы с нарушением “вторичного ритма” и двух стихов (IV + VI), где вторичный ритм находит свое наиболее каноническое выражение». Крайняя деформация классического четырехстопного ямба во второй строфе с ее сочетанием наиболее необычных форм четырехстопного ямба служит одновременно формальным аналогом отказа от литературы, о котором идет речь в этой строке, и подготовкой к другому, еще менее классическому ритму следующей (2-й) части «Баллады о цирке». Эта (следующая) часть предварена авторской характеристикой ее грубости:

Тогда-то, исковеркав слог,
В изяществе не видя проку,
Он создал грубый монолог
О возвращении к истоку,

где VI форма в последней строке снова выступает в своей классической замыкающей функции (следует отметить также рифмовку с повторяющимся в четырех строках созвучием *ок*). Характеристика 2-й части как «грубого монолога» соответствует как тому, что она имитирует прямую речь героя, еще не отождествленного с автором, и поэтому монологична, так и ее ритмическому своеобразию, не имеющему точного эквивалента в предшествующей традиции.

Ритм 2-й части может быть охарактеризован как специфическая разновидность дольника. В каждой строке этой части имеется цезура (за исключением пятой строки 15-й строфы «Баллады о цирке», которая ритмически выступает в качестве усеченной, — своего рода привеска к уже завершеному четверостишию). Цезуры изображены графически, что придает этой части вещи внешнее сходство со стихами, напечатанными лесенкой. Число ударений в строке (за исключением упомянутой усеченной трехударной строки «А левой прощаюсь, машу...») колеблется от шести (например, «Итак, мы прощаемся. | Я²⁰ приобрел вертикальную стену») до четырех (например, «Боль в моем²¹ сердце понемногу утихла»). Во многих строках, обычно во втором полустиии после цезуры (редко — в первом), приходится предположить пропущенные метрические ударения, предположение которых позволяет объяснить многосложные безударные промежутки более чем в два слога (все случаи с 3- и 4-сложными промежутками разъясняются именно таким образом); именно это обстоятельство позволяет определить ритм этой части как дольник²². Имеются в виду такие полустииия, как «подержанный реквизит» (второе полустииие 67-й строки, реальная схема 1'4'0, предполагается форма трехдольника В $\acute{ } - \acute{ } - \acute{ }$)²³, «заслуживает романа» (второе полустииие 74-й строки, реальная схема 1'4'1, та же форма трехдольника), «успешней привыкнуть к карандашу» (второе полустииие 77-й строки, реальная схема 1'2'4'0, предполагается форма четырехдольника С $\acute{ } - \acute{ } - \acute{ } - \acute{ }$)²⁴. Впечатление правильности дольника увеличивается потому, что в целом ряде случаев, где можно предположить такой пропуск ударения, он падает на предлог, союз или отрицание, которое может иметь вспомогательное более отчетливое произнесение (полуударность)²⁵, ср.

жирова, написанными правильным четырехдольником и трехдольником, б) более специально с теми частями “На рубежах”, где в четырехдольник включается много трехдольных стихов, причем тоже господствуют двухсложные промежутки, стягивающиеся в односложные лишь к концу отдельных стихов и строф. Здесь много мест интонационно близких нашему “монологу”. Ср. еще вольный (разностопный) анапест с постепенным нарастанием стяжений в “Стихах о мальчишке”», К этим замечаниям А. Н. Колмогорова о ритме 2-й части «Баллады о цирке» следует добавить, что главной особенностью этого дольника оказывается большая ритмическая самостоятельность двух полустиший, разделенных цезурой (ср. структуру классического гекзаметра, с которым формально совпадает 71-я строка: «Не забуксует на треке и со стены не свернет»). Каждое полустишие может иметь свою анакрузу (нулевую, односложную и двусложную) и клаузулу (нулевую, односложную и двусложную — последняя только в первом полустишии), причем в одном случае клаузулы первых полустиший двух смежных строк (74-й и 75-й) рифмуются друг с другом (*совести — повести*). Это последнее обстоятельство, графическое выделение цезуры, а также и то, что одна строка (78-я усеченная), упомянутая выше, практически равна полустишию, подтверждает то, что каждую строку целесообразно рассматривать как сочетание двух полустиший дольника. Первое полустишие представляет собой двухдольник (в 11 случаях из 16), трехдольник (в 4 случаях) и четырехдольник (в 1 случае). Второе полустишие представляет собой трехдольник (в 11 случаях из 16), четырехдольник (в 3 случаях), двухдольник (в 1 случае), «однодольник» (в 1 случае). Монтаж строки из этих полустиший, по-видимому, не подчиняется определенным закономерностям, поэтому структуру целой строки описать оказывается гораздо сложнее, чем строение ее составляющих — полустиший. С этим связана прежде всего разнударность строк.

2-я часть начинается двумя четверостишиями со схемой рифмовки AbAb и определенной тенденцией к двухударности первого полустишия, нарушаемой только в последней строке второго четверостишия (но во второй строке того же четверостишия при реальной двухударности первого полустишия «Не забуксует на треке» имеет место трехдольность, ср. выше об этом полустишии). За первой строкой, следующей схеме шестиударного амфибрахия, следует вторая с пропуском метрического ударения. Число ударений (и долей) во втором полустишии в этих двух четверостишиях варьирует очень широко; в особенности показательна двухударность и двухдольность второго полустишия («понемногу утихла») предпоследней (72-й) строки 14-й строфы, контрастирующая с трехударностью и четырехдольностью второго полустишия («Гримасами не искажается рот») смежной 73-й строки; при этом соответственно вырастает и число долей и ударений в первом полустишии заключительной строки второго четверостишия:

Боль в моем сердце
 понемногу утихла.
 Я перестал заикаться.
 Гримасами не искажается рот.

За этими двумя строками, резко нарушающими ритмическую тенденцию предшествующих шести строк, следуют две строки, распадающиеся на два трех-

дольных полустишия каждая, причем первые полустишия связаны отмеченной выше рифмой:

Вопрос пробуждения совести
 заслуживает романа,
 Но я ни романа, ни повести
 об этом не напишу.

Характерно, что пропуски метрических ударений в двух этих строках имеют в обоих вторых полустишиях. Как и в отмеченных выше случаях в 1-й части, переломный момент в развитии темы (здесь: темы возвращения к цирку и отказа от литературы) отмечается не только ритмически, но и изменением строфики: строфа, начинающаяся с этих попарно рифмующихся полустиший, представляет собой не четверостишие аВаВ (как две предыдущие строфы), а пятистишие со схемой аВаВВ, где последняя (пятая) строка представляет собой усеченный — трехдольный и трехударный — довесок к четверостишию, ср. трехударность предшествующих ему вторых полустиший той же строфы. Последнее четверостишие строится по схеме аВВа, отличной от схем предшествующих строф. Особый ритмический характер последнего четверостишия этой части баллады следует не только из указанной выше необычности встречаемых в нем промежутков между ударениями, но и из того, что обычное соотношение между двустигиями по числу ударений и долей, которое в первом полустишии не превышало их числа во втором, здесь нарушается в последней строке, имитирующей прерывающуюся речь:

Об этом я и хотел сказать
 Напоследок.

За этим окончанием монолога следует переход к 3-й ямбической части, где в начале (в разделе 3а) герой снова отделяется от автора и описывается со стороны — как «он».

Ритмическая структура 3-й части, характеризующейся постепенным возвратом к более традиционным формам ямба, соответствует и более выдержанной строфической организации (без деформации схем шестистиший, идущей в 1-й части рука об руку с деформацией ямба). Первые три строфы (17-я, 18-я и 19-я) написаны по схеме ААбССб. Следует отметить использование в заключительных строках строф инструментовки («И целку, схожую с мочалкой», цлк — члк; как и в отмеченных выше случаях в 1-й части, инструментовка поддерживает рифму: *жалкой* — *мочалкой*) и VII формы в ее завершающей функции, отмеченной выше. Единственная встречающаяся в 3-й части строка, написанная этой формой («И силу самоотрешенья», ср. выше о словоразделе — с возможным усилением на безударном слоге, на который приходится второстепенное ударение сложного слова), завершает группу из трех шестистиший, излагающих последствия решения героя. За этим ритмическим сигналом снова следует изменение строфики: две следующие строфы представляют собою четверостишия (со схемами АббА, более близкой к схеме шестистишия, и бАбА соответственно), после которых идут строки со смежной рифмовкой: тройной ссс и двойной: dd (ср. выше о появлении двойной и тройной рифмовки смежных строк в 1-й части). Граница между вто-

рым четверостишием, начинающим описание гастролей на Кавказе, и строками со смежной рифмовкой отмечена синтаксическим изменением: вместо последовательного изложения и развернутых периодов в предшествующих строках возникают отрывистые именные предложения в конце второго четверостишия — в начале раздела 3б, по А. Н. Колмогорову («Зима. Тбилис. Ночь. Навтлуг», где полноударность четырехстопного ямба этой — второй — строки раздела 3б соответствует синтаксической четырехчастности), контрастирующие с нагромождением однотипных глаголов в симметрично расположенной последней строке первого четверостишия («Отверг, отринул, отрешил»). Ряд именных предложений продолжается в строках со смежной рифмовкой, где впервые в этой части (ср. с предыдущей — 2-й) герой отождествлен с автором и появляется личное местоимение 1 лица; как замечает А. Н. Колмогоров, «именно с переходом от 3а к 3б “он” превращается в “я” (хотя происходит это в седьмой строке 3б, это первое личное местоимение в 3б)». За этими строками после четверостишия со схемой АвВА, близкой к схеме шестистишия, вновь следует шестистишие с обычной для «Баллады о цирке» схемой ААвССб, за которым повторяются строки с парной рифмовкой АА (ср. dd до этого). Следующее за этими строками четверостишие со схемой АvАv возвращает к описанию цирка и содержит параллелизм рифмующихся сочетаний «друг за другом — круг за кругом» в строках с конечной группой ЯЯЯ (ср. выше о поддержании рифмы другими звуковыми средствами, углубляющими рифму и продлевающими ее вглубь строки). Три следующих четверостишия со схемой АbbА излагают взгляды автора и героя на природу цирка, которые, по-видимому, вполне приложимы и к тому подчеркнута виртуозному владению стихом, которое составляет предмет настоящей статьи (хотя возможно, что, как полагает А. Н. Колмогоров, эта аналогия привнесена автором статьи и не содержится в тексте «Баллады о цирке», но она естественно вытекает из формы этой «баллады»):

Он стар, наш номер цирковой,
Его давно придумал кто-то, —
Но это все-таки — работа,
Хотя и книзу головой.

(Ср. дальше: «Наш номер ложный? Ну и что ж?».) Большой традиционности ритма (ср. «Его давно придумал кто-то») и выдержанности строфической формы отвечает и нарочитая литературность обращения:

О вертикальная стена,
Круг новый дантовского ада.

Как замечает А. Н. Колмогоров, «в ямбах баллады только одно ударение на первом слоге:

Круг новый дантовского ада...

Это мало по сравнению с пушкинской классической традицией, но ударение на существительном, от которого зависит прилагательное «новый» и дополнение «дантовского ада» является очень сильным ритмическим эффектом, в классической традиции сравнительно редким. Такие эффекты любил Блок:

Жизнь — без начала и конца...

Ключ ржавый поверну в затворе...

Век девятнадцатый, железный...

помещая их на семантически значительных местах. Соблазнительно думать, что здесь у Межирова отзвук именно блоковского ямба, если даже не прямо звучания ямба в «Возмездии», так ярко охарактеризованного самим Блоком в предисловии к «Возмездию».

Двуплановость темы цирка, данной как отказ от литературы, подчеркивается следующим за этими тремя четверостишиями полуюмористическим заключением в двух попарно рифмующихся (со схемой сс) строках, написанных VI формой, традиционно использовавшейся для концовок:

По совместительству, к несчастью,
Я замещаю завлитчастью.

Если отступление от обычного метра в «Балладе о цирке» служит как бы подтверждением отказа от литературы, то крайняя техническая изощренность стиха может навести на мысль о переданной самим ритмом аналогии между цирковой работой и искусством (хотя бы не осознанной автором). В последующих своих стихах, говоря о том, как он «писал о цирке», Межиров называет своих великих учителей и предшественников в изобразительном искусстве конца прошлого века:

Меня писать учили
Тулуз-Лотрек, Дега²⁷.

Но тема цирка как прообраза искусства постоянно возникала вновь и вновь не только в живописи (в частности, у Пикассо начиная с его раннего — голубого — периода) и в кино XX в., прямо продолжающем достижения живописи, — в «Цирке» Чаплина, откуда тянется нить преемственности в «Дороге» Феллини, отзвук которой слышится в финале его же гениальных «Восьми с половиной» (ср. также «Вечер шутов» Бергмана и роль цирка для Эйзенштейна), но и в прозаической традиции (например, в «Похождениях факира» Всеволода Иванова, где автобиографический путь героя от цирка к поискам духовной Индии напоминает родословную сына циркачей — поэта и духовидца, увлеченного индийской философией, — Симура в последнем изумительном цикле Сэлинджера). Не только благодаря необычной ритмической смелости и тонкости художественного построения, но и из-за лежащей в ее основе метафоричности изображения цирка и двуплановости всей вещи, поставившей острую проблему молчания писателя и его сознательного отказа от творчества, «Баллада о цирке» принадлежит к числу характерных для нашего века произведений новейшей русской поэзии. В то же время ее ритмическая структура основана на очень глубоком освоении и преобразовании ритмических традиций русской поэзии, что показывает проведенный выше разбор.

А. Н. Колмогоров в своих замечаниях к данной статье отмечает, что Межиров нарочито исключает из своеобразной системы своих образов, связанных с цирком, «все цветистое, театральное и даже романтическое — за исключением сумрачной романтики первого стиха, —

Метель взмахнула рукавом...».

Далее А. Н. Колмогоров продолжает: «Ища аналогий в новом сборнике “Прощание со снегом”, было естественно в первую очередь обратиться... к стихотворению

Моя рука давно отвыкла
От круто выгнутых рулей
Стрекочущего мотоцикла
 (“Иж”... “Ява”... “Индиан”... “Харлей”...)...

примыкающего к “Балладе о цирке” и тематически и ритмически более непосредственно.

Написанное короткими строчками трехстопного ямба стихотворение

Москва, Мороз, Россия...

дает генеалогию мироощущения и образности Межирова в форме контрастных сопоставлений:

Не стар, хотя не дожил До сорока годов...	И в полынне веселой Купался девять зим...
Быть русским плоть от плоти По мыслям и словам...	Меня писать учили Тулуз-Лотрек, Дега..
Кровоточили цыпки На стонущих ногах...	Ну, а писал о цирке, О спорте, о бегах...

Более связан отрывок о цирке:

Я жил в их мире милom,
В традициях веков...
Он внуком был и сыном
Тех, кто сошел давно.
На крупе лошадином
Работал без панно...

Опять работа, опасность этой работы, наследственный профессионализм... Потом, в параллель мотоциклу

Ю п и т е р ы немели...

из современного технического мира,

метель, морозная пыль...

В стихотворении “Моя рука давно отвыкла...” опять ветер, степь, крайнее напряжение сил:

Когда последнюю прямую
Я должен был преодолеть,
Когда необходимо было
И, как в Барабинской степи
В лицо ямщицким ветром било,
С трибуны крикнули:

— Терпи!

Тема “молчания” обоснованно может быть усмотрена в “Балладе о цирке”. Здесь мы видим, что она переключается со столь русской темой “терпения”:

Готов терпеть во имя этой
Проникновеннейшей из фраз,
Движеньем дружеским согретой...

И, наконец, тема простой человеческой дружбы. Все цитируемое сейчас стихотворение сближает цирковую работу скорее с солдатскими, военными темами Межирова... В “Балладе о цирке” можно усмотреть идею примата “жизни” над “искусством” и возвращения к “жизни” даже в такой изломанной форме, как “работа, хотя и книзу головой”.

“Жизнь” явилась герою баллады в романтических странствованиях под метелью, ветром. Она пробудила “бессмысленную и тяжелую” страсть к творчеству. Потом “жизнь” предстала в страшном облике войны и именно такая привела к объективизации тяги к творчеству:

Он стал поэтом той войны...
Войну долой
И крест поставь на этом деле...

За всей балладой стоит еще тема превращения “жизни” в бессмыслицу и сохранения мужества и человечности в бессмысленном мире:

В огромной бочке по стене,
На мотоциклах, друг за другом,
Моей напарнице и мне
Вертеться надо круг за кругом...

Когда автор говорит

Мое спасенье и отрада,
Ты все вернула мне сполна,

то этому *все* придать смысл символа “творчества” очень трудно. Творчество кончилось. Межиров не придерживается в балладе банального представления о непрерывности творчества, а верит в судьбу, которая ведет к подлинному творчеству как неожиданному дару, а потом этот дар отнимает, оставляя способность

Почувствовать, что хватит сил

вернуться к работе, сохранить мужество и честность:

Центростремительная сила
Моих колес не победила, —
От стенки их не оторвешь».

А. Н. Колмогоров продолжает: «Следовало бы проследить образные и тематические аналогии с “Балладой о цирке” в других стихотворениях Межирова. Например, тема

И стала наша любовь со свистом
Делать на месте большие круги...

развивается далее по явной аналогии с гонкой на мотоциклах “вниз головой”:

Мы не держались тогда друг за друга,
И свист перешел постепенно в вой,
И я сорвался с этого круга
И оземь ударился головой...

Заслуживает с этой точки зрения специального внимания начальная строка баллады

Метель взмахнула рукавом...

“Полублоковская” вьюга, метель, ветер, звучание “музыки” в трагические периоды истории:

Какая музыка была!
Какая музыка играла...
И через всю страну
струна
Натянутая трепетала,
Когда проклятая война
И души и тела топтала...

Все эти блоковские мотивы Межирова остались почти целиком за пределами текста “Баллады о цирке”, но первая строчка на них с несомненностью указывает.

Не прост вопрос о соотношениях этих двух постоянных образных комплексов межировской поэтики:

а) метель, вьюга, ветер, музыка...

б) кружение по кругу, его неотвратимость, катастрофичность отступления...

В “Прощании со снегом”:

И сколько б ни валила с неба
На землю зимняя страда...

романтический голубой снег, он истребляется дотла вращеньем шин. Вращенье

В огромной бочке, по стене.
На мотоциклах, друг за другом...

трудно воспринять вне связи с такими представлениями об убивающем всякую “музыку” бесконечном механическом повторении. Но через терпение, мужество, упорство, нерасторжимую дружескую спайку тема вращения очеловечивается и если и не становится символом творчества, то вступает с творческим началом, блоковским “духом музыки”, в какие-то положительные отношения.

Мне кажется, что образность Межирова заслуживает такого рода изучения, в котором, однако, очень важно избежать трафарета. Для этого важно начать с того, чтобы сгруппировать образы в устойчивые комплексы, руководствуясь их более осознанной, чувственной близостью, родственными метрическими и ритмическими построениями, и лишь с осторожностью связывая эти образные комплексы с идейными замыслами, художественными школами и т. д.»

Автор намеренно привел полностью эти мысли А. Н. Колмогорова, которые, как представляется автору, не противоречат сравнению темы цирка у Межирова с

воплощениями этой темы в искусстве XX в. вообще, где обычно (хотя бы в уже названных фильмах) цирк и циркачи показываются трагически, на краю, на пределе, в напряжении — в соответствии с той интерпретацией, которую А. Н. Колмогоров предлагает для «Баллады о цирке». Может представить интерес и то, что специалисты в области ритмического анализа сходятся по всем основным пунктам, кроме семантической интерпретации его результатов.

Настоящая работа была в основных чертах доложена на занятиях кружка по математическому изучению стиха в Московском университете, симпозиума по структурному изучению знаковых систем и семинара в Центральном доме литератора. Автор пользуется случаем принести благодарность всем участвовавшим в обсуждении работы, прежде всего А. Н. Колмогорову, совместные занятия с которым помогли автору усвоить технику стиховедческого анализа. С разрешения А. Н. Колмогорова в текст статьи в 1965 г. были включены обширные выдержки из написанных им замечаний на ее первоначальный текст.

Ноябрь 1962 г. — ноябрь 1964 г.,
Перedelкино (близ Москвы),
август 1965 г., Москва и Варшава

Примечания

¹ Текст «Баллады о цирке» анализируется по наиболее полному печатному варианту, опубликованному в сборнике: *А. Межиров. Стихи и переводы.* Тбилиси, 1962. С. 219—223.

² Благодаря допустимой различной ритмической интерпретации приводимые цифры несколько расходятся с цифрами, приводимыми А. Н. Колмогоровым, хотя, по его словам, «расхождение не существенно для статистических выводов». А. Н. Колмогоров для I формы дает 16,6 и 21,6; для II — 8,3 и 5,4; для IV — 41,6 и 49,7; для VI — 8,3 и 21,6. Ср. примечание к таблице 3.

³ По указанной выше причине А. Н. Колмогоров дает несколько отличные цифры: для I формы — 4 и 8, для II — 2 и 2, для IV — 10 и 18, для VI — 2 и 8. См. предыдущее примечание.

⁴ Данные по Блоку см.: *Прохоров А. Математический анализ стиха // Наука и жизнь.* 1964. № 6. С. 153. Употребление I формы в значительно меньшем числе случаев в XIX в. отмечается лишь у раннего Дельвига (16,4 % в 1814 г., 23,9 % в 1817—1819 гг.), Жуковского до 1820 г. (21,1 % в 1818—1819 гг., 22,3 % в 1820 г.), Вас. Пушкина (21,5 %) и у Пушкина в некоторых ранних вещах (21,3 % в 1819—1820 гг.), а также у Языкова в 1825—28 гг. (17,3 %), позднее у Полежаева, Мея и Фета: см. *Тарановски К. Руски дводелни ритмови. I—II.* Београд, 1953. Таб. II, III и IV. Полное единообразие ритма зрелого Пушкина и всех других последующих поэтов заставляет считать изменение от 20 % до 30 % и более — существенным как для Пушкина, так и для его последователей.

⁵ Данные о ямбе Багрицкого см.: *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. О дольнике современной русской поэзии // Вопр. языкознания.* 1964. № 1. С. 92. Табл. 8.

⁶ Ср. о роли Багрицкого в введении пятисложных промежутков в четырехстопном ямбе с той частотой, которая соответствует естественным возможностям русского языка: *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. О дольнике современной русской поэзии // Вопр. языкознания.* 1963. № 6. С. 94. Частота VII формы у Багрицкого 6,4 %, т. е. почти в два раза меньше, чем в 1-й части «Баллады о цирке».

⁷ Как справедливо отмечает К. Тарановский, специально изучавший этот вопрос, формы, которые можно было бы интерпретировать как пятую форму («седьмую фигуру» в терминах Тарановского), встречаются в классической поэзии, но всякий раз возникает вопрос, как следует произносить служебное слово, оказывающееся в строке такого типа на сильном (четном) слоге, см.: *Тарановски К. Руски дводелни ритмови. I—II. Београд, 1953. С. 86, примеч. 115.* К примеру из Державина, разобранным в указанном месте книги К. Тарановского, следует добавить строку из его же «Видения мурзы» (171 строка):

И что не из чужих анбаров,

где *что* для торжественного одического произношения XVIII в. нельзя с достоверностью считать полностью безударным (а только в этом случае эта строка оказалась бы VII формой, ср., однако, ее другой ритмический вариант в черновой рукописи: «Что не из чьих чужих анбаров», подчеркивающий параллелизм с предшествующим «Что сердца своего товаров», где *что*, очевидно, безударно). Тот же вопрос о безударности служебного слова (*чтобы*), которое можно интерпретировать как несущее внешнетрическое ударение на первом слоге, возникает и при ритмическом анализе строки Пастернака «Чтобы за городскую гранью», ср. о ее принадлежности к V форме: *Jakobson R. Linguistics and poetics // Style in Language / Ed. T. A. Sebeok. New York, 1960.* Как отмечает А. Н. Колмогоров (в замечаниях к данной статье), «более свободное употребление пятой формы в современной русской поэзии, по-видимому, начато Пастернаком. В «Высокой болезни»:

И по водопроводной сети...
За железнодорожный корпус,
Под железнодорожный мост...

Здесь во всех трех стихах побочное ударение на третьем (а не на втором) или четвертом слоге! Много примеров форм с безударными первой и второй стопой в пятистопном ямбе в «Спекторском».

⁸ См. *Тарановски К. Руски двуделни ритмови... Таб. II. Обыгрывание VII формы, характерное для поэтов XVIII в., наглядно сказалось в начале оды 1747 г. Ломоносова, где за первой полноударной строкой, написанной I формой, следует вторая строка, написанная VII формой, и таким образом в начале оды заданы два крайних предела, в которых может варьироваться ритм:*

Царей и царств земных отрада.
Возлюбленная тишина!

Ср. также использование VII формы для наиболее ответственной формулировки («Поэзия не сумасбродство») в «Видении мурзы» Державина (но ср. там же разговорное «За рассказы, за растабары»).

⁹ Этот вывод может быть оспорен ввиду наличия в 36 таких строк, как «На нос его багрово-сизый», «От стенки их не оторвешь», где местоимения могут быть безударными (в особенности в первом случае, предпосланном следующей через одну строку строчке с явным пропуском второго метрического ударения).

¹⁰ В связи с этим А. Н. Колмогоров замечает, что «сравнение “Пепла” и “Первого свидания” А. Белого было бы полезной иллюстрацией возможности образования у одного и того же поэта двух контрастирующих между собою “образов” ямбического метра».

¹¹ Цифры, полученные А. Н. Колмогоровым и автором, расходятся несущественным образом.

¹² Цифры, полученные А. Н. Колмогоровым и автором, расходятся несущественным образом.

¹³ Согласно сказанному выше, предположена безударность местоимений в двух цитированных строчках.

¹⁴ Расхождение между 1-й частью и 3-й (без разделения на 3а и 3б) по частоте III формы аналогично расхождению по употреблению III формы между ранним Пушкиным и Жуковским. Следует отметить, что не только в отношении III формы, но и в отношении II формы 3-я часть дает цифры, более близкие к классической традиции, чем 1-я часть (частота II формы в 3-й части, приблизительно одинаковая в обоих ее разделах, почти в два раза больше частоты этой формы в 1-й части и равна частоте ее в пушкинской лирике 1830—1833 гг.); это опять-таки можно связать с проведением «вторичного» ритма в разделе 3б.

¹⁵ В связи с этой проблемой А. Н. Колмогоров отмечает также, что у Межирова «легкость обращения к словоразделу после третьего слога противоречит “классической” традиции (объединяющей Пушкина с Державным), одобряющей лишь словораздел после второго слога», тогда как «наиболее редкостные словоразделы непосредственно после ударения и после пяти безударных слогов у Межирова отсутствуют».

¹⁶ Предтечей этого использования VII формы можно считать Лермонтова, ср. использование трех строк, написанных этой формой, в отрывке из «Мицыри», строки 166—170, где строки, написанные VII формой, разведены друг от друга каждая лишь одной строкой, написанной другой ритмической формой (имеется в виду отрывок, начинающийся: «Причудливые как мечты», — со словоразделом после трех слогов, ср. далее «Курились как алтари», «И облачко за облачком»).

¹⁷ См. анализ первого четверостишия «Ямбов», где три последние строки написаны VII формой, в статье *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии // *Вопр. языкознания*. 1963. № 6. С. 86—87. А. Н. Колмогоровым указано также и другое скопление строк 7 формы в конце ритмико-синтаксического периода у Блока в «Возмездии»:

Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.

Сходное накопление строк, написанных VII формой, можно отметить у Василия Комаровского в конце первого четверостишия ямбического стихотворения «И ты предстала мне, Флоренция...» (ср. выше о первом стихотворении блоковских «Ямбов»):

Сжимающая индульгенцию,
Закутанная в кружева

(в данном случае сравнение с блоковским использованием VII формы, ср. «Испытанные остряки» в «Незнакомке» и т. п., и дактилических рифм подтверждается строками типа «Затягиваюсь папиросою», «Несдержанными разговорами» в том же цикле В. Комаровского «Итальянские впечатления»). Ср. также анализ отчасти аналогичного блоковскому, но не конечного сочетания двух последовательных строк, написанных VII формой («И улыбка за панибрата || С оконницей подслеповатой»), в комбинации с IV и VI формами в двух следующих за ними строках в стихотворении Пастернака «Земля»: *Jakobson R. Linguistics and poetics // Style in Language / Ed. T. A. Sebeok. New York, 1960.*

Из более ранних стихов Пастернака можно привести такие конечные сочетания строк, написанных VII формой, как

И сталкивающихся глыб
Скрежешущие пережевы,

где следует особо отметить крайне редко встречающийся словораздел после пятисложного безударного промежутка в первой строке.

¹⁸ Ср. в той же книге Межирова «Прощание со снегом» использование двух симметрично расположенных строк с пятисложными безударными промежутками в конце стихотворения, написанного анапестом:

Так Иисуса не нарисовать
Попадающему на кровать.

¹⁹ Ср. о завершающей функции VI формы (F): *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии // *Вопр. языкознания.* 1963. № 6. С. 86.

²⁰ «Я» в этой строке целесообразно считать ударным ввиду его положения после цезуры в начале второго полустишия. Знак | обозначает цезуру.

²¹ «Моем» здесь не несет метрического ударения.

²² Ср. *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии // *Вопр. языкознания.* 1963. № 6. С. 89, 95.

²³ Ср. *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии // *Вопр. языкознания.* 1964. № 1. С. 75.

²⁴ Там же. С. 77.

²⁵ Ср. в этой связи замечание об обособленности безударного *и* в строке Багрицкого: «Зашелкивается. И-тишина»: *А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров.* Там же. С. 78, примеч. 8.

²⁶ Как замечает А. Н. Колмогоров, «дольник с переменным числом долей трудно отличим от прозы, если он не “задан” какими-то дополнительными средствами».

²⁷ *Межиров А.* Прощание со снегом. М., 1964. С. 18.

ПОСТСКРИПТУМ

Я кончаю постскриптум в конце весны 2003 г. в момент подготовки к празднованию в июне этого года столетия А. Н. Колмогорова. Этот великий русский ученый, внесший существенный вклад в развитие математики и смежных с ней научных дисциплин (таких как теория информации, созданная при его ближайшем участии), много сделал и для продолжения той линии точного литературоведения, которая была основана Андреем Белым еще в начале XX в. Мои собственные занятия в этой области, начатые под влиянием работ Андрея Белого и его непосредственных последователей еще на первом курсе университета (в 1947 г.), продолжились начиная с 1960 г. благодаря интенсивной совместной работе с Колмогоровым, тоже к этому времени вернувшимся к своим давним интересам в этой области, о которых можно догадываться по его переписке 1940-х гг. и дневниковым записям. Работа о Межирове, в общих чертах набросанная мной 40 лет назад — в начале сентября 1962 г., потом несколько раз обсуждалась и продолжалась в дискуссиях с Колмогоровым. Они отражены в приведенных подробных отрывках из его письменных замечаний. Изученные в этих замечаниях и в самой статье приемы употребления редких форм русского ямба и других классических размеров с тех пор многократно применялись разными поэтами, и поэтому эти формы стали уже менее редкими, а сами приемы потеряли часть прежней неожиданности. Но остается в силе возможность сходным образом подходить к тем аналогичным статистически редким формам, которые могут быть найдены в других метрических структурах русского стиха и сходных с ним европейских традиций.

УКАЗАТЕЛЬ СЛОВОФОРМ, ЛЕКСЕМ И УСТОЙЧИВЫХ СОЧЕТАНИЙ

ШУМЕРСКИЙ ЯЗЫК

al-e 72, 74
An (Ан) 271
apin 72
ašnan 71
Bil-ga-mes — 238
eme-as-am 94
eme-ḥa-mun 94
eren 248
GEŠTIN 307
ḫuluppu (хулуппу) 244
lahar 71
Meluhḫa 359
mikku-238
nin 72
pukku-238
ú-ri-a-ke-ne 71
Utту 71

ИНДОЕВРОПЕЙСКИЕ ЯЗЫКИ

Праиндоевропейский

**bher-e* **woik-o*- 102
**bhḡh-(e)u-m* **pod-m* 99
**bhr̥g'h-u-* 321
**bhuH-* 321, 322
**dheig'h-* 312
**dom-o* 103
**dus-* 70
**d̥u-* 592
**d̥uei-* 593
**dwi-pod-* 91, 101
**ed-* 104

**(e)i-* 306
**es-* 104
**esu-* 70
**g/k'ruw-an* 321
**ḡhes-r* 98
**ḡhes-r-t-* 98
**H(e/o)n(o)men d^heH-* 603
**(H)n^ε/o,m-ṛ* **kl^ε/o-owos* 147
**Hul-(e/o)n-oH* 311
**kom* 139
**kleu-* 147
**kle/ouo* 601
**klewos* 148
**k^welok^w(e/o)lo-* 606
**k^welolo-* 606, 607, 616
**k^welo-s* 306
**k^wetur-pod-* 91, 101
**k^wetw(e/or)* **pod-* 105
**k^wi-* 314
**medhu-* 324
**mel-i-t-u* 324
**ne/*ṛ* 101
**n(e)iH-* 307
**ne(+oto) + *ar-(o/-to)* 149
**-nt-* 307
**ṛ-bog* 101
**ṛ-dei-w-* 101
**ṛ-dux-* 101
**ṛ-ḡhes-r* 101
**ṛ-Hordh-* 101
**ṛ-Host-* 99, 100, 101
**ṛ-Host-(ei)-os* **tend-(o)-(t)o*
 100
**ṛ-p(e/o)Hur-(i)* **woik-o-i*
 100, 102
**ṛ-p(e/o)H-u-r* 100

**ṛ-pod-* 101
**ṛ-wid* 101
**oHs* 321
**okto-pod-* 93, 100, 101
**okto-pod-iH* 92
**pei-k'/-n-g-* 312
**per(i) d^heH-* 602
**per-o* 602
**pod* 93, 98
**polHu-pod-* 92
**s(a)uē/ol-n-* 616
**som* 139, 357
**som d^heH-* 602
**-s-u* (вост.-индоевр.) 322
**tri-pod* 94, 95, 101
**ues-* 597
**w(e)d-ē/ōr* 301
**wel-* 311, 424
**wel/or-* 139
**wet-* 321
**w(e)t-so-* 321
**welu-tro-m* 311
**woiko-* 102
**woik-o* 103

Анатолийские языки

Хеттский

a- 322
aiš-iš- 321
aku- 321
akuanna 324
akuanzi 323
ammiy-ant- 322
anna- 590
annuš 590

- ant- 307
Ara 317
arka- 150
aruna- 598
a-šiw-ant 101
aššiya- 149
ašš-u- 327
Aššu Šiwat- 322
atar 322
-att 149
-awar 322
dai- 141, 597, 601, 602
dankui-š 240, 310
^D*Izz-ištanu-* 322
^DUD.SIG₃ 322
e-iz-za-aš-ten 315
ekuzi 323
eš-ri 104
et-ri 104
 GIŠ.HUR 605
ḥa-at-ta-a-tar 288
ḥalḥaldumari 297
ḥalze/išš-anzi 325
ḥalziya- 325
ḥappeššar 99
ḥardu- 101
ḥaššu 297
ḥaštai- 321
ḥattileš 590
ḥattili 590
ḥuis- 292
ḥuisnu- 292
ḥukki-šk- 325
ḥulalešni 323
ḥulana 311
ḥumant- 322
ḥurki 617
i- 328
išhamai- 355, 356, 589
išḥamanatalla- 356
išḥama-šk-anzi 325
Ištanu 304
itar 328
-kan 139
-kan 302
karatan dai- 151
karu 321
kattan 321
katt-er(r)a- 321
keššar 98
 KUŠ E.SIR *ḥattileš* 590
lahḥa- 306
lahḥu- 530
lalukk-ima- 423
laman 321
laman te- 603
-ma- 423
malda(i) 615
mal-te-eš-na-aš 615
malteššar 615
-maš 590
melit 324
mema(i)- 325
-mi 322
mu 590
nai- 307
naḥšaratt- 601
našili 148, 590
nepiš 321
nepiš-aš 240
Nešaš 591
nešumnili 148, 590
-nt- 322
-nu- 292
nu 590
-pa- 597
paḥš- 141
paḥḥur 141
pai- 328
palša- 328
para 602
para dai- 602
para tarumar 290
parai- 357
park-u 321
piran 602
piran dai- 602
-r 322
šan 601, 602, 615
Šiuri 316
-šk- 290, 589
šan 139
 TÚG 589
tekan/tagn- 321
tija- 597
tiya- 141
^{TUG}GÚ.É.A 597
tuliya- 294, 315, 329
 (UL=*natta*) *ara* 149
yaš- 597
yašpa- 589, 597
yeš- 597
^{URU}*nišili* 590
uttar 616
uṣa- (*uwa-*) 149, 597
wa(r) 139
wekkišk- 290
-wen 322
wett- 321
wewakki 290
wiyana- 324
-za 310
-zza 317
 Лувийский клинописный
a- 317
ā- 309
a-a-aš-ša 321
ada 328
-and/tu 317
annan 321
Annaramenzi 315
-ant- 307
appa 327
āra 329
ari(ya)- 328
as(a)r- 322
aš-tumant- 321
asu- 321
-ati 328
aw- 306
Ayantī 316
a-ya-ta 328
aya-tar/-tra 313
az-za-aš-tan 315
^D 307
^D*Ḥal-da-at-ta-at-ta-aš-ši-in*
 314
dakkui-š 310
dudummani-tan 315
dupaimmin 328
^D*Walipp-and-alli-* 311
^D*Zarnizza-* 307
haldi 314
ḥa-(a-)aš-ša 321
ḥalta-ti 325
ḥalti-ittari- 314, 325
ḥappešša 99
ḥar(u)wa- 315, 328
ḥaššidari 310
ḥišḥiya- 321
ḥuḥuyanda 310, 313

huiyadda 313
hulani- 311
huwalpan- 316
i- 306
lstanuwa 323
k(u)walan-allin 306
KASKAL 315
kula-wanni- 323
kuwalan- 306
kuwan-alli- 326
kw(u)ala-nalli- 323
laddu 328
**lalhiya* 306
lalhiyan 306
Laluw/piya 324
laluyawa 324
-m- 322
-m(m)an 307
ma-aš-ša-ni- 315
ma-aš-ša-ni-ya pa-i- ú 314
maddu 324
mallit 324
maššan-alli- 326
maššan[i]y-ašši-n 315
-mi 313, 314
nai- 307
nauwatiy-a-ti 327
ni- 322
ni-warallai- 322
-nt- 321
paddu 313
paiu 313
parḥ- 306
parr-ay(a)- 321
punatali 322
puwa 321
puwa-til 322
Šu-um-ma-la-LÚ (= Šummala-
ziti) 326
šuwatra 316
tllabar-na- 325
tapar 325
tapar-ḥa 325
tappaš- 321
-tar 305
Tarḥunt- 307, 308
Tarḥuntašša- 324
tarimaniya 310
-ti 310, 313, 314
tiyami- 321
-tta 309

tuliya- 315, 329
Tuwarisa 308
-una 322
uša- 321
walip- 311, 312
wāsu 313, 316
-wi 322
wini- 307, 324
winiyanda 308
winiyand-an 324
-za 307
zanta 316
Zarniya 307
Zarniya-ziti 307

Палайский

-mi 322
waš-u- 327

Лувийский
нероглифический

adamami(za) tuha 603
a-na-tarali-sa 321
a-ta₄₅-ma-za 321
aw-i- 313
DEUS.AVIS 322
DEUS.AVIS-ta-ni- 322
hasi- 326
hishi- 321
ḥarwa- 328
kata(m)ta 321
ku(wa)lana 306
laman-isa- 321
ma-tu-sa 324
-min 322
na-wa + rali-li- 322
niya- 307
pal[a]sa- 328
para- (позднелувийское) 306
patu 313
ru-wa-na 321
sa-sa + rali-la 326
ta-ka-mi 321
tarali-su 322
Tip/wariya- 308
tipas- 321
-tta 313
tu-wali-tarali- 321
tuwar(i)sa-, tuwarsa- 308
u-sali- 321

wa-su 313
wiyani- 324

Ликийский А

huwedr(i) 328
kbatr-a 321
kbi-hu 322
mahan-ahi 315
Trqqas 325
Trqqñt- 325
Tuber- 308
Tuberisos 308
uha (-zata-) 321
uheli- 321
uwe 597

Ликийский Б
(милийский)

masa-si 315
tbi-su 322
tri-su 322
Trqqiz 325
tuliya- 315
uwadra 328
wisi-di 323
wisiu 323

Лидийский

kave- 356
-v 322

Индоарийские языки

Санскрит (ведийский,
древнеиндийский)

abhidhā 365
agamas 426
akuśalakarmāni 410
alaṅkara 397, 410
ánṛta 149, 150
anubhāva 362, 363
añka 363
api 604
ara-m 149
artha 338, 339, 340
arthaprakṛti 363
Aṣṭā-pad- 792
aṣṭāpadī 358
āśmanoh 599

- attana* 315
avamarśa 364
avasthā 363
Avici 427
ākhyāyika 345
ārada 345
ās 321
ātman 144
bhāva 362, 374
bhūrja- 605
bodyaṅga- 425
cam- 362
camatkāra 362
cātuspad- 373
deśita 393
deva 364
dharma 338, 339, 422
dhūtaguṇa- 393
dhvani 365, 571
dhyāna 422
digambara 346
dīnāra 344
-duha 358
dyāvā-pṛthivī 592
ḍve dhiṣṭhāne 362
dvipad- 373
dvipāde cātuspadē ca 92
eka-pad- 94
ekasṛṅga 402
ev-ara 149
Gaṅgā 426
garbha 364
has-ta- 98
indriya- 425
kam 302
Kama-duha 358
karma 338
kathāsaṃgrāha 341
kavi- 356
kāvya 356
kleśa 416
kukkuṣa 425
kulavidyā 346
lakṣaṇā 365
mah-(i-) 144
mahā 425
mahākaruṇa 416
mahātmā 144
maṇḍala 426
mati 288, 289
mleccha- 359
mukha 364
naśa 360
nabhas- 321
namadhā 603
nandavilāpam 388
nāga- 408
nermita 417
netr 364
nidarśana 350
nirvahana 364
nirvāna 426
niṣkrāntāḥ sarve 390
niṣṭakṣuḥ 353
nītiśāstra 345, 346
nīti 338
nī- 307
pada 93
padmottara 425
pañca 341
Pañcatantra 338
pari dhā- (вед.)
pari-dhāna- 602
paridhi 602
Pari-śruta 603
pāyattika 414
pīva-n 592
pīva-r-ī 592
prahasana 363
praśasti 346
pratimukha 364
pratisaṃvids 404
praveśaka 408
praveśakah samāptah 390
prān-a- 357
punya 422
purohita 392
rakṣasa- 41
rasa 362
ratha- 358
ratna- 422
rayiḥ 148
rājā 364
ṛ-ta 317
ruk-ma- (вед.) 423
rūpa 363, 375
rūpaka 363, 375
sabhā 148
sam 357
saṃjñānam 357
saṃbhoga 362
saṃdhā 601, 602
saṃdhi 363
saṃdhīyante 375
saṅgha-sthavirī 425
śarana- 422
Sāgari 417
sāman 355, 589
Sāmaveda 355
Silabhadra 406
smṛtyupnsthāna 416
sphoṭa 365, 571
ṣaṣe 408
śrad-dhā 151
śravaḥ 148
śravaḥ akṣitam 144
śravaḥ dha 601
sthāyibhāva 362
su-dyut 322
suhavibhyām 409
Suvarṇadeva 414
śvetāmbara 346
ṛta 149
takṣ- 353
takṣati 353
tand-a 100
tantra 338, 341, 350
tāṣṭr 353
tathāgata- 422
tridhā 416
tri-su 322
Tṛṣṇāvarga 398
ukṣan 598
utpatti 366
utrṣṭikāṅka 363
ūdhar 358
ūrṇa 311
vācaka 365
vaicitriya 367
**vandhu* 372
vandhuré-sthā 372
var-utr-a-m 311
vāsu- 327
vat- 604, 616
vat-sa- 321
vācyā 365
vibhāva 362
vimokṣas 404
vipralambha 362
visvas 416
Viśvākarman 353
vyabhicārībhāva 362
yajamāna 355

Yama- 149
yañjanā 365
yaśaḥ 148

Праkritы

ch'anna (пали) 422
dhamma (пали) 422
-eṃci (крорайнск.) 425
gonaka (крорайнск.) 406
piñña (пали) 422
sañghatheri (пали) 425
tathāgata- (пали) 422
tithi 408

Иранские языки

Праиранский

hu- 70
dus- 70
vi-y[a]ur- 422

Авестийский

apivatahe 604
asman 599
aša 149
ərəz 150
Fra-strūtar- 603
Sūra 326
vohu- 327

Древнеперсидский

arta 149
kara- 306
uvāmṣiyuš amariyatā 608

Пехлевийский

hukar 70

Согдийский

by'nby tm pwty 422
pč-ywf-s 422
ky'ky nyztk 422
**yauf-* 422

Хотано-сакский

bramja 605
brumja 605

byūh- 422
byūh-īmā (др.-хотан.) 422
gyastānu gyastā- *gyastānu*
gyastibalysi 422
piña 422

Бактрийский

АГАЛГО 423
 -O 427
 ФРОМИГГО 423

Осетинский

aejjafyn/aejjaeft 427

Афганский (пушту)

barj 605

Нуристанский (вайгали)

brūj 605

Тохарские языки

Тохарский А

ak-mal 321
-aṃ 425
anga 391
aps-a 99
Arañemi 392
Arši 426
-ā 394
ākāl 423
Arši-ype 426
dešita 393
dhutakul 393
e- 424
elant 394
epre-(r) 424
i- 394
kātkaṃ 395
kālp- 394
kālpōrā 394
kāryortace 392
koṃ 411
koññāktes mañdal 426
-l 425
lcar poñs^a 390
māhakaalp-ac 385

-mām 425
mārkampal 422
mok- 395
mokatsaṃ 395
nandavilapam 424
nāḥk- 388
ñākt-aśsi pātā(-)ññākt-es 422
nātsw- 394, 425
nātswāssi 394
-ñc 425
ñkātt 424
pāk 389
pās- 424
pe 394
plyaskem/n 422
pñi 422
pñintu 394
pont- 322
posac 394
pravešakk ār 390
puruhit 392
retwe 424
risat 394, 425
ritw- 420, 424
sankāsteryaṇe 425
saundar[a-] 388
sne 101
sne-miyaslune 101
sne-ykorne 101
śrāvasti-ṣiñi 424
štwar pe 105
šwā- 425
šwātsi 425
tāp 394, 425
tāp- 425
tāmne-wāknā kakmu 422
tkam siñi eppre siñi 393
tsar- 394
tsaryo 394
tsār 98
wastaṃ 394
wašt 425
wašt-āš lantu 422
wārkānt- 617
-we 322
y- 425
ylai-ñākte- 423
ylaṃ 385
ymām 394
-yo 419
yār 328

Тохарский Б

a[*g*]a[*ma*]nta 426
 aikentra 426
 akālk 423
 anadutsu 409
 apis 427
 arai 420
 arśakārśa 408
 Aryamark- 409
 auk 408
 āy 424
 āyornta 394
 boddhyangānta indrinta 410
 cisa 420
 darṣ- 427
 Dharmarakṣite 406
 Dhūtaguṇas 409
 ekaśrinke 402
 -entsa 426
 eśaive-nta 322
 guṇma 406
 iprer 424
 iścake 417
 kaun 411
 kālporsa 394
 kārtse sālypemem 409
 kāt- 395
 kenene 425
 kokalyi 398
 krañko 408, 425
 kuśānem 407
 kuśi[ññ]... 404
 kū 408
 luk- 423
 lyek-emo 423
 -mane 425
 mātsorsi 394
 mātsts- 425
 mātstsātsi 425
 mātstsorsa 425
 mcaška 410
 meṃ 426
 me[*w*]iyo 408
 -mo 423
 mok[om]šk(e) 408
 myn 426
 naga 'дракон' 408
 nākte(m)=nts nākte pud(-)nākte
 422
 nano 426
 -ne 425

-nt- 321
 okso 408
 ompalskoññe 422
 oroccem 425
 oroccu walo 402
 osne 394
 ost- 425
 ost-ne 425
 pacer walo orotstse 404, 426
 padmottarem 425
 pāke 397
 pālkmo 401
 pālsko 401
 patsane 394
 pāyti 414
 pāyti 414
 pelaikne 422
 perak 426
 po 426
 pon 420
 pontas 420
 postak 384, 386
 praskau 420
 pr[']k 426
 prāmañk 423
 pratisam[*vitānta*] 404
 Prattikapāñākti 409
 pw 426
 ra 394
 raitwe 424
 rerittu 420
 ri- 425
 ri-lñe 425
 riṃ 394, 425
 rintsate 425
 ritt- 420, 424
 -sa 394
 sañkāstere 425
 sar- 394
 Sarasiki 407
 sawaññe kwamane 409
 snai 101
 snai-pe- 101
 sruk- 420
 Sumāgati 407
 Suppriya 402
 suwo 408
 ṣarsa 394
 śaiye 408
 śaśa 408
 śuwa 394

śuwaṃ 425
 śwer-pe- 101
 śwerpewa 93
 tane 426
 vimokṣanta 404
 wawārpau 426
 wi-pe- 101
 wipewam 93
 y- 425
 yaitu 416
 yakwe 408
 yarp- 422
 yarp-o 422
 yarpona 394
 yerkwantai 617
 yerter 617
 ylaiññākte 409
 Ylaiññākte 410
 ynemane 425
 ynemne 394
 Yotkolo 425
 yugārajem 402

Армянский

ap'n 598
 bardzr 321
 ciran 592
 cirani 592
 cov 592, 598
 damban 592
 dambar-an 592
 erki- 592
 erkin 592, 598
 erkir 592, 598
 erkn 593
 erknel 592
 erkñer 592
 erku 592
 jerkink'-getink' 592
 kolr 598
 krkin 598
 orji-k 150
 tur 598

Албавский

shtaze 93

Греческий

ἄγγυμι 103
 ἀλλ' ὁπότε 97

ἀνδράποδον 93
 ἀνόστος 99, 100
 ἄ-πυρος 100
 ἀπύρρι οἶκω 100
 ἄ-τριχος 101
 γεροντ- 102
 δάμαρ 598
 δεῖδω 593
 δημιουργός 354
 δηνάρια 344
 δις 593
 δινάρια (позднегреч.) 344
 δογή 593
 δοίος 593
 δόμος 103
 ἐλυτρον 311
 (ε)εἰδία 103
 (ε)ἰδρις 104
 (ε)οἶκος 102
 ἦθος (гомер.) 99
 θύρσος 308
 κατά 321
 κλέος ἄφθιτον 144
 κλέος καταδέσθαι 601
 λάος 306
 λῆνος 311
 μεγαλο 144
 μεγαλο-ψυχός 144
 μεγαλόψυχος 144
 μέλι-τ- 324
 μία 94
 οἶκος 103, см. также (ε)οἶκος
 ὀνομαδέτης 603
 ὄρχις 150
 οὐδαρ 358
 πανт- 322
 Περι-κλής 603
 Περι-κλυτος 603
 περὶ τίθῃμι (гомер.)
 πείρα 592
 πίων 592
 πόδα τένδει 99
 πούς 93
 πύρ 141
 σύγ-κρσις 73
 συν-θεσίη 602
 τελο-ς 306
 τένδει 99, 100
 τεχνή 353
 три- 95
 τροχάλон 103

τῖβαρι- 308
 Τύχη 358
 φερ- 102
 φερέ-οικος 102
 χεῖρ 98
 ψυχ- 144

Микенский

po-ru-po-de 92

Итальянские языки

Умбрский

dupursus peturpursus 92

Латинский

acu-s 321
altercatio 73
avia 154
bīgae 616
bi-pēs 92
com-īcum 139, 302
concertatio 73
conflictus 73
crēdō 151
disputatio 73
dominus 598
dubius 593
dūo 593
forda boue 92
fordicidia 92
inferus 321
inquit 628
iter 328
Iuno regina 154
labor 85
lāna 311
leno 153
Magar-ibus 158
mater 154
ministerium 85
nepot- 154
ōs 321
oss (др.-лат.) 321
pater 154
patruus 154
**poinelos* (ст.-лат.)
pro-tendo 100
quadru-pēs 92

rēs 148
Saturnus 154
signans 366
signatum 365
sine 101
tendo 100
uātēs 604
uber 358
uxor 598
Venceslaus 603
volu-cra 311
Volūtina 311
poenulus 153
com- 139

Романские языки

Французский

amplifier le langage 60
cor d'eau 443
cordeau 443
émeraudes 512
forme 375
franglais 513
garde 575
goût 362
labour (ст.-франц.) 85
Mérode 512
ministrer (ст.-франц.) 85
remords 54
signifiant 366
signifié 366
structure 375
trompettes marines 443
vigoureuse 575

Румынский

leul 582
sombru 582
zimbrul 582

Кельтские языки

Галльский

Vesu- 327

Ирландский

duan (др.-ирл.) 358
etuin (ср.-ирл.) 149

fäith (др.-ирл.) 604
teinm (др.-ирл.) 99
uirgge (ср.-ирл.) 150

Валлийский

gwawd 604

Бретонский

ivin (*en*) 455

Германские языки

Готский

bercna (**bairkna*) 605

ga- 139, 302

harjis 323

ius-iza- 327

undar-o 321

wōds 604

wulla- 311

Древневерхненемецкий

tunkal 310

wuot 604

wuotan 605

Древненемецкий

wuoten 604

Немецкий

ästethisch 578

der 524

dich 583

Dich-Erwarten 575

Diotima 583

dir 583

duldest 583

dunkel 240, 310

Geschmack 362

Gestalt 375

Gontard 583

Göttern 583

Helden 583

im 583

Jüngling 523

Oter 524

Rad 357

schweigst 583

Seelen 583

siehet 583

sind 583

sterblich 583

Suchst 583

Susette 583

Tag 583

Teetisch 578

Übermarionette 463

unter 321

verstehen 583

zwei 593

zweifeln 593

Древнеанглийский

beork 605

twi-fete 93

wēdan 604

wōđ 604

wōden 605

Английский

can 480

cricket 512

debt 481

evening 722

Fahrenheit 512

fish 184, 454

flesh 184, 454

forgetful 481

ground 512

love 479, 480

minister 85

of fowl 184, 454

paper 481

pattern 375

pepper 481

Road 512

snot-green sea 454

snowing 722

taste 362

will 480

world 479

Древнеисландский

dækkr 310

bjorkan, 605

odr 604

ōđinn 604

Балтийские языки

Прусский язык

angurgis 524

**anguryš* 524

anguryš (у Бобровского) 524

gerwe 524

Laurio (у Бобровского) 523, 524

Pilato 523

Pontio 523

smorde 523

smordis (у Бобровского) 523

udro 524

Warne 523

wittan (у Бобровского) 523, 524

Правосточнобалтийский

**lau-* 530

Литовский

debasis 321

jaunikas 523

jis mire savo mirtimi 608

kalnai 585

kārias 323

kopia 585

Laūra-viētė 523

leidžiasi 585

ne tau 585, 586

pavargusios 585

pušelės 586

rātas 357

rātai 357

samdà 602

samdaĩ 602

samdýti 602

šuoļiais 585

trisų (диал.) 322

ungurỹs 524

vilna 311

Латышский

brālis 149

debess 321

Dieva dēļi 123

dievs 123

jumis 149

kalnai 585
kopia 585
leidžiasi 585
māšiņam 149
meln-a 326
ne tau 585, 586
pavargusios 585
pušēlēs 586
smarde 523
suoliais 585

Славянские языки

Праславянский

*-*ba* 597
 **čel-ędi* 306
 **čьstь-slavъ* 603
 **dě-* 601
 **dě-ti* 141
 **dīnī* 322
 *-*jьjь* 603
 **jьmę dēti* 603
 **къn* 139
 **modliti* 615
 **pās-ti* 141
 **per-dě-slavъ* 601, 602, 603
 **perdēti* 602
 **slava* 601
 **sъdъ* 602
 **Stroi-slav* 603
 **съ* 601
 **съ-* 615
 **съ-dě-slavъ* 601, 602, 603
 **съ-dēti* 602
 **tri-zna* 95
 **umьrēti svojo съmьrtьjo* 608
 *-*slavъ* 603

Старославянский

вѣтнн 604
 нѣв-о, нѣв-ес- 321
 тръхъ 322

Болгарский

тъжачки 612

Сербохорватский

Болје-слав 603
Брани-слав 603

Буди-слав 603
Више-слав 603
Врати-слав 603
Градислав 603
десетерац 609
Десислав 603
диванити 607
Здеслав 601
Строји-слав 603
умерети својом смрти 608

Словенский

dvjigo 616

Польский

Bole-slav 603
Broni-slav 603
Budzi-slav 603
Czci-slav 603
Czeslaw 603
dziec imię 603
Grodzi-slav 603
Przedzieslaw 601
Przedzislav 601
Prze-slav 603
Sędzi-slav 602
Sudi-slav 602
swą śmiercią umrzeć 608
Wię-ce-slav 603
Wroci-slav 603
Dzieslaw 601

Кашубский

Barni-slav 603
Dziesi-slav 603
Raci-slav 603
Stro-slav 603

Чешский

Boleslav 603
Branislav 603
brěsta 605
Čti-slav 603
dieti jmě 603
Předislav 601
umřiti svou smrt 608
Váče-slav 603
 **večeslav* (др.-чеш.) 603
Vrati-slav 603

Древнерусский

береза 605
бересто 605
Боле-слава 603
Боле-славъ 603
Бори-слав 603
Буди-слав 603
вѣтия 604
Вороти-славъ 603
Выше-славъ 603
Вячеслав 603
Не-видъ (др.-новг.) 101
Рати-славъ 603
Суди-славъ 602

Русский

анфилада 60
бар 127
барское 127
без-, бес- 101
бездонна 641
безумна 641
Береза 605
бересто (диал.) 605
бестелые 703
битва 646
блаженный 635, 646
блаженство 646
бледна 641
блестело 703
бой 646
был 673
было 744
былое 321
бьет 661, 662
бьется 699
важно 703
варварства 624
вдруг 710
верблюд 328
видит 641
вишу 703
вкопанный 686, 706
вкус 362
влюбленно 646
вначале 704
волна 311
вопрос 646
ворожейка (диал.) 617
вот 672

- всё 662
 вспомни 716
 встала 716
 вступает 641
 всхолмье 716
 вход 646
 вы 679
 выйти 685
 вымер 704
 выходи 641
 газет 704
 глаз 664
 глазеть 704
 глазка 664
 глуха 641
 голубом 198
 голых 198
 гора 578
 готов 641
 грозный 646
 громоголый 688, 706, 710
 грузно 707
 дальний 646
 два 743
 дверь 646
 Дева Света 646
 день 322
 дом 646
 доска 664
 другой 701
 если 699
 жестокий 646
 жжет 672
 живот 672
 животное 672
 жид 667
 жизнь 646
 жить 667
 забава 127
 забота 127
 занавес 646
 занято 689
 застыли 641
 звуки 646
 зеркала 646
 и 180
 играть 579
 из 641
 изменник 646
 или 744
 им 700
 имени 701
 их 127
 как 673, 713
 каторжники 661
 книг 655
 копны 686, 706
 левый 114
 лег 661
 лихорадочными 661
 льнет 662
 лязг 664
 мгла 646
 мегар-ец 158
 меж 705
 между 705
 месиво 667
 месть 667
 мизи 646
 мимо 691
 могила 646
 могучий 395
 молиться 257
 мост 667
 мотор 647, 648
 моторы 646
 мутна 641
 на голо(ву) 653
 наголо 653
 надсмотрщик 710
 настезь 641
 не 667, 679, 713
 небесный 240
 невидаль 101
 неземной 646
 незнакомый 646
 ненастье 127
 непомерный 646
 несчастье 127
 ними 704
 но 713, 744
 ночной 646
 ночь 646
 о! 643, 644
 огни 646
 ограда 575
 оказывается 726
 окно 646
 он 679
 ответ 646
 отражены 641
 отроческих 716
 пар 672
 пенье 641, 646
 петух 646
 петь 646
 плотный 646
 победно 646
 победный 646
 повесть 685, 700
 поет 641, 646
 полуседами 714
 после 744
 последний 646
 постылый 646
 Предислав 601
 препятства 624
 прилавок 703
 пролетает 641
 пропел 646
 псалма 716
 пуста 641
 пусто 641
 пышный 646
 пять 341
 раскуталась 684
 рассвет 646
 рвет 661, 662
 рожок 646
 рок 646
 рук 716
 рука 624
 руке 701
 свобода 646
 Сдеслав 601
 скалой 716
 сладко 641
 слаже 685, 701
 слышно 641
 смертный 646
 сне 198
 снег 198
 снежный 646
 сны 646
 сова 646
 сочтены 641
 спала 716
 спальня 646
 спать 710
 спит 641
 спят 641

старческих 716	АФРАЗИЙСКИЕ ЯЗЫКИ	СЕВЕРОКАВКАЗСКИЕ ЯЗЫКИ
старый 646	Семитские языки	Прасеверокавказский
-ство 624	Древнееврейский	и- 136
стоим 700	<i>leṣanot</i> 321	Абхазо-адыгские языки
стоп 703	<i>yōser</i> 290	Хаттский
страна 646	<i>tyrwš</i> 308	<i>duk-zik</i> 133
странно 641	<i>tīrdš</i> 308	<i>Eštan</i> 304, 322
страх 646	Финикийский	<i>išta-razzil</i> 277
страшно 641	<i>a-eliḥot</i> 157	<i>izzi-</i> 322
стужа 646	<i>'ētmōm</i> 157	<i>kante-</i> 136
сутолок 684	<i>√l'k</i> 157	<i>kuwa-</i> 133
та 743	<i>'LN</i> 156	<i>Puruliya</i> 278
так 661	<i>l-pnt</i> 321	<i>tuḥ</i> 136
такт 661	<i>m-</i> 157	<i>wa-</i> 136
там 744	<i>māqōm</i> 157	<i>wa-tuḥ-kante</i> 136
твой 625, 647	<i>√p'l</i> 157	<i>wa-zar-</i> 136
тес 353	<i>√any</i> 157	<i>wa-zari-</i> 136
тесать 353	<i>√qr'</i> 156	<i>za-du-ḥan</i> 133
тесля 353	<i>'T</i> 156	<i>zari-</i> 136
техника 353	<i>√tmm</i> 157	<i>-zik</i> 133
тихий 633, 646, 718	<i>trš</i> 308	<i>zzuwa</i> 133
тишина 625, 646	<i>W</i> 156	<i>yae</i> 277
ток 661	Угаритский	Абхазский
только 701, 706	<i>irt</i> 308	<i>a-čarām</i> 592
торец 736	Эблайтский	<i>кантапыр</i> 136
точно 661, 680	<i>wa-si-lu-um</i> 290	Убыхский
трюмо 60	Аккадский	<i>čarx</i> 607
туман 646	<i>bullutu</i> 294	<i>č'a-k'a</i> 133
ты 625, 648	<i>GIGIR MA.AD.NA.NU</i> 373	<i>q'a-</i> 133
тяжелый 646	<i>ḥarranu</i> 328	<i>z'a-l'a-</i> 133
тяжкий 646	<i>puḥrum</i> 315	Общеадыгский
ужин 646	Чадские языки	<i>*ša-wa</i> 133
узнан 707	Хауса	Адыгский
умереть своей смертью 608	<i>iba</i> 597	<i>тхъз</i> 136
урод- 101	<i>uwa</i> 597	Кабардино-черкесский
утло 684	Древнеегипетский	<i>e</i> 277
утренний 646	<i>Akhet-atelon, Akh-Yot</i> 323	<i>klanmlə-</i> 136
финишу 744		<i>тхъз-</i> 136
холодно 641		
хриплый 646		
час 646		
часы 646		
челядь 306		
черный 646		
что 667, 679		
шаг 661		
шаги 646		
щит 667		
я 744		
язык без костей 102		

тхъэ-мадэ 136
čarx 607
lэй 277

**Нахско-дагестанские
языки**

**Общевосточно-
кавказский**

*-i-lč'wi 133
 *'Vlr/šV 133

**Общесеверо-
восточнокавказский**

*č(V)dV-ʔ 133

Урартский

sila 133
arše 133
šue 592

Хурритский

ašti 133
eḫeli 292
eḫlibini 292
Eḫli-Teššub 292
eḫ-li-ya-na-aš^DU-ub-aš 292
enz-ari 322
[fetta] 294
ḫari- 328
kirenzi 290
mat- 289
mati, ma-a-ti 288, 289
sali 133
taye 136
ull- 271

Этрасский

puia 132
sex 133
hus/š 133
Aruns 152
puinel 153
Aḫrum 154
papals 154
nefts 154
papa- 154
tetals 154

Чеченский

в- 136
klant 136
stag 136
уь-стагI 136

Бацбийский

pst'uin 132

Аварский

kku- 133

Даргинский

urši 133

**КАРТВЕЛЬСКИЕ
ЯЗЫКИ**

Грузинский

čerami 592

АЛТАЙСКИЕ ЯЗЫКИ

Тюркские языки

Древнетюркский

barq- 422
barq-tiin ün-miš 422
kyučlyug (= küčlüg) 395
-miš 422
olohk^A (= uluy) 425
-tiin 422
tygri tygrusi 422
turti (= turdi) 395
ün- 422

Турецкий

dev 721, 722
ev 722
elveda 722

Японский

ai-gatami 442
амэ 440
datsuma 422
zen(na) 422

казура 449
карагоромо 442
катами 442
ко-о 440
ми 448
мирумэ 442
мицу 448
мусуби 440
нага 440
нагамэ 440, 443
нарэру 442
ниваби-но-ута 449
окори 440
омоу 442
синобу 441
хари 440
харубару 442
hō 422
чума 442

Корейский

sōn 422

**АУСТРОАЗИАТСКИЕ
ЯЗЫКИ**

Вьетнамский

thièl'én 422

**СИНО-ТИБЕТСКИЕ
ЯЗЫКИ**

Китайский

боети (ср.-кит.) 414
ch'u kia jen 422
ch'an(-na) 422
dao 571
fa 422
fu 422
yuona (ср.-кит.) 405
си 571

Тибето-бирманские языки

Тибетский

bsam gta n 422
bsod nams 422
chos 422

daŋ 419
de bzhin gsegs pa 422
k'yim-med-pa 422

ЕНИСЕЙСКИЕ ЯЗЫКИ

Кетский

eş 322**ЮТО-АЦТЕКСКИЕ
ЯЗЫКИ**Ацтекский
(нахуатль)

cochitl cuicatl 83
tonahuiacan 84
tsompantli 60
xonahuiacan 84

ЯЗЫКИ НИГЕР-КОНГО

Баньянга

wiki 41
tirūse 41

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аальто П. 374
 Абегян М. 597
 Абхинавагупта 362, 366,
 367, 375, 377, 378
 Августин Блаженный 154,
 326, 446
 Аверинцев С. С. 87, 106,
 119, 145, 182, 209, 449,
 453
 Адамсон Э. 579
 Ади А. 131, 506, 506
 Азадовский М. К. 47, 60
 Айтматов Ч. 112
 Аксенов И. А. 485
 Акуиаухтцин из Айапанко
 84
 Акутагава Р. 169, 173
 Албаров Б. А. 377, 617
 Алексеев В. М. 203, 209,
 235, 444, 581
 Алексеев М. П. 49
 Алиханова Ю. М. 350, 369,
 375, 376, 378
 Аменхотеп III 263, 297
 Аменхотеп IV (Эхнатон)
 172, 232, 282, 297, 323,
 471
 Анандавархана 350, 365—
 367, 369, 376—378
 Андреева В. 249
 Андреева-Шилейко В. К. 247
 Андреев-Кривич С. А. 77, 78
 Аникст А. А. 485
 Анитгас, хеттский царь 590
 Анненков П. В. 15, 22, 49,
 55, 59, 60
 Анненский И. 105, 115, 118,
 119, 128, 140, 164, 167,
 190, 196, 199, 329, 490,
 495, 498, 500—503, 506,
 508, 509
 Антокольский П. 177, 490
 Анциферов Н. 55
 Апдайк Д. 164
 Аполлинер Г. 35, 170, 202,
 443, 449, 560, 580, 652
 Арагон Л. 171, 562
 Аранеми, брахман 398
 Ардзинба В. Г. 141, 324,
 330
 Аретино П. 472
 Аристотель 144, 538, 543,
 604
 Арто А. 166, 170, 171, 202
 Арьячандра 390, 395
 Арьяшура 425
 Асанга 397
 Ассман Я. 58, 60
 Астахова А. М. 140
 Афанасьев А. Н. 173, 370,
 377, 606, 607, 617
 Афанасьева В. К. 234, 238,
 248, 249
 Ахматова А. А. 17, 22, 29,
 42—44, 48, 49, 53, 54,
 56, 59—61, 171, 175,
 176, 179, 183, 186, 193,
 249, 509, 519, 648—650,
 709, 710, 736, 741, 745
 Ашвагхоша 389
 Ашокаракшита 403
 Бабель И. 532
 Бабрий 81, 86
 Багазкэй (Богаз-кале), де-
 ревня 90, 163, 230, 240,
 247, 263, 267, 269, 271,
 272, 275, 288, 292, 330
 Баглай В. Е. 84, 85
 Багрицкий Э. Г. 511, 709,
 710, 748, 749, 763, 766
 Бадер Ф. (Bader F.) 98, 99,
 102—105, 108, 332
 Баевский В. С. 448, 502,
 567, 581, 637, 638, 644,
 650, 651
 Байрон Дж. Г. 64, 175, 177,
 180, 198, 329, 457, 481,
 508, 578, 648
 Балш А. 46
 Балш Й. 46
 Балш Т. 46, 47
 Бальмонт К. 183, 197, 506
 Банников Н. 207
 Баран Х. 173, 330, 331
 Баратынский Е. А. 43, 59,
 137, 201, 750
 Барбер Э. (Barber E. W.)
 311, 326, 332, 422
 Барт Р. 170, 569
 Бартечев П. И. 46, 61
 Бартольд В. В. 381, 428
 Баттиато Ф. 237
 Батюшков К. Н. 81, 86, 190,
 196, 203, 209
 Батюшков Ф. 81, 86
 Бауэр 379
 Бахтин М. М. 91, 118, 124,
 140, 164, 190, 209, 228,
 465, 473, 502, 509, 520,
 536, 542, 543, 562, 564,
 568, 569
 Бачелис Т. И. 456—465, 468,
 469

- Башмаков 173
 Беатриса Бульонская 454
 Бедфорд, графиня 471
 Бежар 368
 Беккет С. 213
 Бекон Ф. 539
 Белль Г. 540
 Белый А. 8, 24, 118, 126, 129, 140, 171, 175, 186—188, 197, 198, 209, 464, 465, 481, 544, 550, 557, 559, 560, 564, 566, 567, 580, 582, 662, 663, 679, 681, 723, 728, 731, 741, 742, 745, 746, 748, 750, 764, 766
 Беляев Е. А. 208
 Бем А. Л. 58, 61
 Бенвенист Э. (Benvenist E.) 79, 96, 101, 106, 108, 140, 160, 319, 332, 370, 371, 593, 596, 598
 Бенфей Т. 349
 Бергман И. И. 58, 213, 759
 Бердсли О. 459
 Бердяев Н. А. 171, 190, 550
 Березовский М. М. 381, 405, 415, 417, 429
 Берестов В. Н. 649
 Берков И. И. 629
 Берковский Н. Я. 503
 Берлев О. Д. (Berlev O.) 45, 46, 173
 Бертельс Е. Э. 429
 Бибихин В. В. 370
 Бикерман И. И. 47, 53, 61
 Блейк У. 180, 454, 505
 Блок А. А. 116, 118, 126, 129, 164, 166, 167, 175, 176, 186—189, 193, 203, 209, 245, 458, 464, 467, 475, 490—492, 496, 498—501, 503, 505, 506—508, 514, 559, 566, 585, 631, 632, 635—637, 642—650, 652, 663, 670, 672, 716, 717, 719—721, 723, 727, 731, 741, 748, 749, 753, 758, 759, 763, 765
 Блумфилд Л. 132
 Бобров С. П. 558, 594, 599
 Бобровский И. (Bobrowski J.) 523—531
 Богатырев К. П. 186
 Богатырев П. Г. 140, 600
 Богомолов Н. А. 503
 Бодлер Ш. 35, 117, 119, 131, 141, 177, 191, 459, 475, 484, 505—508, 510, 512, 514, 649
 Бодуэн де Куртенэ И. А. 582
 Большаков А. О. 45, 46
 Бонди С. М. 16, 20, 49, 54, 61
 Боннэр Е. В. 139
 Бонфанте Дж. 321
 Бор Н. 172
 Борхес Х. 545
 Боссерт 304, 308, 322
 Ботникова А. Б. 57, 61
 Боттеро Ж. 236, 239
 Боур 170, 508
 Брагинская Н. В. 63
 Брадженис Б. 585, 587, 588
 Брак Ж. 461
 Бреммель 459
 Бретон А. 172
 Брехт Б. 200, 202, 361, 374, 723, 724
 Брикмон Ж. 569
 Бродский И. А. 127, 320, 470, 480, 485, 486, 487, 502, 513, 730, 732, 733,
 Брок Н. Ван (Brock N. van) 79, 323, 336, 596, 597
 Бронников П. А. 381, 428
 Броч С. 169, 550
 Брук П. 456, 461, 464
 Брумхед А. 386
 Брунни О. 461
 Брюсов В. Я. 197, 199, 544, 633, 648, 718
 Бубер М. 444
 Будилович А. 615
 Булгаков М. А. 35, 169, 171, 550, 552
 Бунин И. А. 196, 202, 510, 511
 Бухштаб Б. Я. 503
 Буччелатти Дж. 253, 286
 Бхамаха 375
 Бхарата 361, 374
 Бхартрихари 350
 Бхатта Лоллата 366
 Бхатта Наяка 366
 Быков Т. А. 629
 Бэйли Х. (Baily H. W.) 381, 417, 421, 427, 429, 430, 598
 Бютор М. 459
 Ваал Сидонский 325
 Ваал Хамон 265, 325
 Вавилов С. И. 118, 121
 Вагинов К. 164, 543
 Вагнер Р. 467
 Вайда А. 649
 Ваккернагель В. 17
 Ваккернагель Я. (Wackernagel J.) 303, 305, 319, 329, 337
 Валери П. 118, 574, 575
 Вальдшмидт Э. 408
 Вamana 364, 365
 Ванстипхоут Х. (Vanstiphout H. L. J.) 70—74, 78, 80, 86, 350
 Васубандхи 400
 Вацуро В. Э. 48, 49, 60, 61
 Вачхарадж 347
 Введенский А. И. 213
 Вебер М. 380, 424, 426
 Вегнер И. (Wegner I.) 290, 294, 295
 Вежбицкая А. 216—218, 220, 221, 565
 Венгеров С. А. 15, 16, 54, 55, 61, 629
 Вeneвитинов Д. В. 48, 204
 Верлен П. 75, 510
 Вернадский В. И. 118
 Вернан Ж. П. (Vernant J.-P.) 89, 91, 110, 448
 Вертоградова В. В. 378
 Верхари Э. 193, 458, 511
 Вершинец 56, 61
 Весе 135
 Веселовский А. В. 7
 Веселовский А. Н. 69, 70, 76, 78, 88, 96, 104, 106, 138, 140, 349, 440, 448, 546, 617, 644

- Веселовский С. Б. 616
 Вийон (Вильон) Ф. 75, 76, 119, 145, 249, 453, 458, 560
 Викентьев В. 234
 Вильгельм Г. 235, 294
 Вильгельм Р. 235
 Виндекенс А. ван 382
 Винников И. Н. 209
 Виноградов В. В. 19, 22, 29, 43, 46, 48, 49, 53, 54, 56—61, 629, 643, 650
 Винтер В. (Winter W.) 93, 110, 320, 337, 381, 382, 385, 386, 392, 396, 397, 402, 412, 416—419, 421, 426, 427, 430, 436
 Витгенштейн Л. 172, 212—214, 222
 Вишвакарман 353, 354
 Вишванатха 367
 Вишну, бог 40, 342, 360
 Вишнугупта см. Каутилья
 Вишнушарман 338, 344
 Владимирцов Б. Я. 347, 349, 351, 381, 428
 Вовси М. С. 519
 Вознесенский А. А. 727, 731
 Волков О. Ф. 377
 Волошин М. А. 137, 680, 740
 Вольперт Л. И. 21, 53, 58, 60, 61
 Воробьев Н. Н. 222
 Воробьева-Десятковская М. И. 418
 Воробьев-Десятковский В. С. 372, 374, 381, 382, 417, 418, 428
 Востоков А. Х. 593—596
 Вритра 101
 Вуйович С. 237
 Вулф Т. 130
 Выготский Л. С. 12, 46, 118, 129, 134, 135, 141, 459, 462, 463, 466, 468, 484, 487, 539, 563, 569, 630, 647, 650
 Вэньби Х. 418, 429
 Вяземский П. А. 179, 749
 Габен А. 426
 Газе А. (Gazet Angelin) 474
 Галилей Г. 472, 476
 Гамкрелидзе Т. В. 88, 93, 99, 103, 106, 160, 248, 249, 320, 321, 324, 326, 329, 330, 616
 Ганьон А. 237
 Гарвин П. 581
 Гаруда, бог 342
 Гаспаров М. Л. 74, 77, 78, 81, 86, 319, 320, 330, 503, 558, 631—633, 635, 636, 639, 650, 672, 680, 709, 710, 717, 718, 720, 738, 743, 745, 746
 Гейне Г. 130, 175, 184, 188, 189, 191, 204, 209, 476, 490—504, 509, 512, 578
 Гельб И. 308, 321
 Гельдерлин (Хельдерлин) 187, 188, 190, 191, 525, 528, 573, 583, 584
 Гераклит 75, 187
 Герасимов К. М. 377
 Герасимова А. 173
 Герасимова Г. П. 629
 Герни О. 235
 Геродот 268, 377
 Герцен А. И. 498, 503
 Герштейн Э. Г. 49, 54, 61
 Геснод 87, 95—104, 273, 566
 Гессе Г. 183
 Гёте И. В. 38, 58, 121, 167, 176, 202, 204—206, 209, 232, 363, 497
 Гётце А. (Götze A.) 247, 292, 295, 589, 596
 Гетце Л. К. 326
 Гиллельсон М. И. 47, 60, 61
 Гильгамеш 236—244, 247—249, 253
 Гиндин С. И. 330, 331
 Гинзбург К. (Ginzburg C.) 88—91, 94—97, 108, 112, 138, 141
 Гинзбург Л. Я. 121, 517
 Гиоргадзе Г. Г. 597
 Гиппиус В. 188
 Гиппократ 543
 Гиппонакт 268
 Гитлер А. 521
 Глазков Н. 494
 Глинка С. 629
 Глинка Ф. 180
 Глюк К. В. 649
 Гоголь Н. В. 49, 118, 120, 126, 129, 549, 550, 561, 582
 Головачева А. В. 107
 Гомер 76, 87, 99, 145, 247, 259, 264, 566, 602, 615
 Горбунов А. Н. 486, 487
 Гордин А. М. 48, 60
 Гордин М. А. 48, 61, 140
 Гордин Я. 140
 Гордон С. 308
 Гордон Я. И. 503
 Городецкий С. М. 632, 717
 Горчаков В. 46
 Горький М. 168, 244, 499
 Готье Т. 75
 Гофман Э. Т. А. 37, 61, 648
 Грантовский Э. А. 370
 Грасс Г. 536
 Грешищева Е. 628
 Григорьев Ап. А. 128, 191, 192, 491, 493, 498, 503, 678
 Григорьев В. В. 379
 Григорьев В. П. 221
 Григорьева А. Д. 55, 61
 Гриерсон 484
 Гринцер П. А. 324, 330, 350, 361, 369, 370, 374—377
 Грозный Б. 257, 589, 596
 Громов Н. В. 56, 63
 Гроссман Л. П. 53, 61, 78
 Гротефенд Г. 251
 Грунау С. 525
 Гудайер Г. 471
 Гуковский Г. А. 625, 629, 630
 Гумилев Н. С. 75, 168, 184, 242, 245, 247, 249, 444, 510, 511, 513, 649, 721, 740, 753
 Гуревич А. Я. 371, 541
 Гюго В. 203, 536
 Гютерброк Х. (Güterbrock H.) 268, 295, 296, 298, 323, 325, 333, 597

- Д'Аннунцио 168
 Д'Оревилли Б. 459, 468
 Да Кунья Э. 533
 Дандин 364, 376
 Данилов К. 594
 Данте А. 38, 49, 58, 116,
 117, 121, 259, 473, 475,
 486, 506, 724
 Дарвин Ч. 135
 Дахуд М. 290
 Де'Бержерак С. 473
 Де'Квинси Т. 483
 Декарт 484
 Дельвиг А. И. 21, 47, 49, 61,
 763
 Денисенко С. 46, 54, 55, 57,
 61
 Державин Г. Р. 49, 127, 471,
 678—680, 764, 765
 Джаганнатха 352
 Джаукян Г. Б. 598
 Джеймс Р. Д. 613
 Джейнс 231
 Джойс Д. 164—166, 170,
 173, 200, 201, 453, 454,
 464, 473, 538, 546, 562,
 576, 587
 Джонсон Б. 470, 483, 485, 486
 Джонсон С. 483
 Джордж 236
 Джуз М. 581
 Диккенс Ч. 121, 168
 Диллон М. 455
 Диотима 188
 Дмитриев И. И. 59
 Добиаш-Рождествен-
 ская О. А. 544
 Довгий О. 47, 61
 Довнар-Запольский М. В.
 617
 Донелайтис К. 526, 527, 528
 Донн Д. 105, 167, 470—478,
 480—487, 573
 Дорма 242
 Достоевский Ф. М. 12, 35,
 64, 169, 172, 173, 483,
 498, 499, 503, 504, 509,
 521, 536, 537, 539, 543,
 549, 550, 560, 569, 680
 Драгоманов М. 617
 Драйден Дж. 483
 Дрейер О. К. 207
 Дрейфус Г. Р. 521
 Друри Э. 477
 Дувакин В. Д. 8
 Дуденкова И. А. 629
 Дхананджаи 363
 Дхармакирти 366
 Дхармасад, стхавир 404
 Дхармасом 397, 398, 406
 Дхваньялока 350, 365, 374,
 376
 Дыбо В. А. 302, 320, 330
 Дьяконов И. М. 78, 141,
 235, 240, 244—249, 598
 Дьяконов М. М. 235, 241
 Дюмезиль Ж. (Dumézil G.)
 92, 95, 108, 150, 155,
 161, 370, 373, 374, 377,
 455, 607, 615, 617
 Дягилев С. 170
 Евреинов Н. 213
 Еврипид 95, 105, 116, 164
 Евтушенко Е. А. 518
 Егоров Б. Ф. 678
 Елизавета Петровна, импе-
 ратрица 619, 620, 624,
 625
 Елизаренкова Т. Я. 95, 106,
 160, 234, 235, 319, 330,
 331, 370, 373, 378
 Емельянов В. В. 248
 Есенин С. А. 75, 83, 166,
 186, 194, 195, 662
 Есенин-Вольпин А. 519
 Ефремов О. Н. 468
 Живов В. М. 59, 61
 Жирмунский В. М. 57, 58,
 61, 62, 88, 106, 113, 160,
 186, 188, 209, 350, 503,
 514, 721
 Жовтис А. Л. 503, 721
 Жоливе В. (Jolivet V.) 152,
 162
 Жуйкова Р. Г. 46, 47, 54, 55,
 57, 62
 Жуков Г. К. 127
 Жуковский В. А. 31, 57,
 203, 204, 625, 707, 738,
 763, 765
 Заболоцкий Н. 166, 573, 723
 Зайцев А. И. 140, 160, 161
 Закревская Т. 42, 43, 45
 Зализняк А. А. 46, 101, 106,
 131
 Замярина Г. И. 330
 Замятин Е. 330, 550
 Зельшопп И. (Sellschopp I.)
 98, 99, 109
 Земпер Г. 353
 Земцовский И. И. 319, 618
 Зенкевич М. 207
 Зиг Э. (Sieg E.) 109, 380—
 393, 397, 399, 402, 403,
 406, 407, 410, 411—415,
 418, 420, 421, 423, 426,
 432, 433
 Зиглинг В. (Siegling W.)
 380—385, 388—391, 393,
 397, 399, 402, 403, 406,
 407, 410, 411, 412, 414,
 415, 418, 420, 421, 423,
 426, 433
 Зима Л. 236
 Зингер Л. 53, 62
 Зиндер Л. Р. 582
 Золотарев А. М. 70, 568, 617
 Ибн аль-Мукаффа, Абдал-
 лах 348
 Ибсен Г. 461, 499
 Иванов Вс. В. 78, 102, 374,
 375, 376, 377, 419, 428,
 448, 449, 501, 503, 532,
 533, 545, 588, 596, 597,
 599, 600, 616, 617, 629,
 633, 637, 638, 650, 731,
 759
 Иванов Вяч. И. 292, 294,
 308, 309, 319, 320, 326,
 329
 Иванов Вяч. Вс. 48, 62, 78,
 94, 95, 106, 107, 121,
 140, 141, 160, 161, 190,
 192, 197, 198, 222, 248—
 250, 253, 268, 290, 291,
 294, 299, 321, 322, 324,
 326, 328—330, 331, 338,
 370—373, 376, 468, 469,
 486, 487, 531, 614, 615,
 618, 650, 679, 681, 720

- Иванова С. Л. 139
 Ивановский В. Н. 134, 141
 Иезуитова Р. В. 47, 53, 60, 62
 Ильф И. 564
 Инара 278
 Индикоплов К. 604
 Индра, бог 105, 109, 409, 410, 416
 Иоанн Богослов 604
 Ирвинг В. 552
 Иштар-Шаушка, богиня 263
- Йейтс У. Б. 71, 72, 85, 178, 183, 184, 186, 187, 189, 201, 454, 460, 461, 484, 514
- Каверин П. 55
 Казанская Э. В. 630
 Казанский Н. Н. 156, 158
 Казот Ж. 14, 34—39, 48, 57, 62, 64
 Кайенна М. 86, 173
 Кальдерон П. 202
 Каменский З. А. 47, 62
 Камменхубер А. 72, 78
 Камоно Темэй 439, 440, 445
 Камю А. 265
 Канетти Э. 545
 Каниша, царь 230
 Кант И. 352
 Кантушилис 230, 262, 266, 281, 282
 Канцельсон С. Д. 105, 107
 Капанцяя Г. А. 248, 598
 Капица П. Л. 206, 209
 Караджич В. 607
 Карамзин Н. М. 60
 Карл XII 18, 64
 Карнап Р. 214, 215, 222
 Катенин П. А. 678
 Кауарт 458
 Каутилья (Вишнугупта) 338, 341
 Кафка Ф. 168—171, 550, 552, 722
 Кейдж 234
 Кейпер Ф.-Б.-Я. 70, 72, 78, 104, 107
 Кено Р. 477
- Кеплер 472, 473, 486
 Керн А. П. 13, 14, 20, 21, 47, 48, 62, 204
 Кестлер А. 517
 Кин Ч. 457
 Кипарский П. 742, 743
 Киплинг Р. 177—179, 196, 207, 511—513, 548
 Киселева И. Г. 54, 63
 Клейн Л. С. 377
 Клейст Г. 463, 464
 Клингер 38, 49
 Клодель П. 168, 201, 510
 Клочков И. С. 234, 253
 Ключев Н. А. 184—186, 203, 632, 717
 Клочевский В. О. 151, 175
 Кнауэр Ф. И. 381
 Кноблех И. (Knobloch J.) 598
 Кнорозов Ю. В. 350, 360
 Кобак А. В. 62, 63
 Кобзев А. И. 235
 Ковач 236
 Коги К. 398
 Коджак А. И. (Kodjak A. I.) 53, 56, 58, 62, 66
 Козлов 180
 Козьма Прутков 172
 Кокто Ж. 96, 165, 170, 229, 455, 649
 Колмогоров А. Н. 53, 129, 137, 211, 319, 331, 367, 437, 558, 564—569, 594, 595, 599, 600, 655, 664, 666—680, 682, 708—710, 712, 724, 729—731, 736, 739, 745, 747—751, 754, 756, 758—766
 Колумб Х. 472
 Кольридж С. 177, 483
 Комарович В. 503
 Комаровский В. А. 158, 510, 765
 Комороци Г. 248
 Компаретти 90
 Кондратов А. М. 708—710
 Кондратьев Н. Д. 12
 Конрад Н. И. 437—449
 Конфуций 201, 202
 Копелев Л. З. 139, 502
- Коперник Н. 471, 472
 Корбьер 484
 Корбюзье Ш. Э. 461
 Коржавин Н. 502, 519
 Коржина Е. Б. 503
 Коростовцев М. А. 234
 Корш Ф. 300, 561, 568, 593, 599, 610
 Коскенниemi С. 374
 Космократов Т. (Тигов В. П.) 13—22, 28, 29, 31, 34, 37, 38, 43—45, 48, 53, 56, 59—62, 64
 Костомаров 175
 Костюкович Е. А. 545
 Коул 146
 Кошелев А. Д. 637, 638
 Краваль Л. А. 48, 53—57, 60, 62
 Крайнева Н. И. 486, 487
 Крамер С. 239, 252
 Красноперова М. А. 567, 569
 Краузе В. 97, 382, 395, 399, 425, 429
 Крачковский И. Ю. 208, 349, 351
 Кре́бер А. 130, 201, 202, 529
 Крейнлович Е. А. 104, 107
 Кржевский Б. А. 648, 650
 Кривич В. 77, 78, 128
 Крипке С. 220
 Кротков Н. Н. 415, 418
 Кроче Б. 140
 Кружков Г. 485—487
 Крученых А. Е. 195
 Крэг Э. Г. (Craig E. G.) 456, 458—469
 Крюков М. В. 370
 Крючкова Е. Р. 156, 158
 Ксенофонт 85
 Куаухтенкоцтли 84
 Куврер В. 381, 382, 386
 Кудар 397
 Кудинов М. 202
 Кудрявцев М. К. 371
 Кузмин М. 198, 200, 204, 500, 503, 721
 Кумараджива 391, 414, 415, 419
 Кун Т. 606

- Курилович Е. (Kuryłowicz E.) 302, 320, 326, 331, 334
 Куросава А. 464
 Кухулин 268
 Куэцпалцин Айокуан 84
 Кьеркегор С. 121, 648
 Кэрролл Л. 166, 171, 457, 458
 Кювье Ж. 363
 Кюмон Ф. 309
 Кюстин А. 454
 Кюхельбекер В. 13, 29, 60
- Лагеншварц, импровизатор 53
 Лакан Ж. 117
 Ламберт 253
 Лампедуза 168
 Ландау Л. Д. 221
 Ланс Т. У. 509
 Ларин Б. А. 370, 375, 376, 581
 Ларош Э. (Laroche E.) 161, 289, 292, 294, 295, 304, 322—328, 334, 596
 Лауб 464
 Лафорг Ж. 484, 502, 508, 509, 514
 Леве А. Ж.-М. 506, 508—512, 514
 Леверрье Ю. 497
 Леви С. (Lévi S.) 380, 381, 402, 413—415, 417, 418, 431, 432
 Левина Ю. И. 57, 62
 Леви-Стросс К. (Lévi-Strauss C.) 70, 78, 87, 88, 91, 97, 102, 107, 109, 124, 125, 131, 140, 141, 165, 373, 374, 445, 449, 531, 569, 637, 651
 Левкович Я. Л. 47, 56, 60, 62
 Левшин Л. В. 118, 121
 Лейбниц Г.-Ф. 215, 216, 220, 234, 565
 Лейман Э. 380, 421, 426
 Лейн Э. 386
 Лекок А. 418
 Лелеков Л. А. 209
 Леман 599
- Ленцман 522
 Лермонтов М. Ю. 69, 77, 78, 129, 176, 177, 180, 198, 208, 228, 454, 490, 492—495, 497, 499, 504, 508, 575, 652, 741, 765
 Лессинг Г. 367
 Лесскис Г. А. 569
 Лиagre Бель де 239
 Либерман А. 89
 Ливий Тит 81, 82, 85, 86
 Лившиц М. А. 237, 500
 Линдберг Ч. 511
 Линклатер 648
 Липкин С. И. 236, 238—242, 245, 246, 247
 Липскеров К. А. 197
 Литвиненко Н. Г. 46, 55, 62
 Литвинский Б. А. 421, 427
 Лойола И. 471, 472, 473, 486
 Ломковская М. В. 582
 Ломоносов М. В. 179, 575, 582, 619—630, 709, 764
 Лорд 243
 Лорка Г. 105, 167, 513
 Лосев А. Ф. 207, 520
 Лосев Л. В. 747
 Лотман Ю. М. 21, 34, 38, 39, 47—49, 53, 54, 58, 59, 62, 78, 119, 208, 503, 678
 Лотреамон 171
 Лукан Марк Анней 91, 152, 162
 Лукиан 83, 543
 Лурье С. Я. 88—91, 96, 293, 294
 Льоса В. 169, 171, 532—537, 552
 Лэм Ч. 458
 Лютер М. 474
 Ляо Чжай (Пу Сун-лин) 444, 446
- Магеллан М. 472
 Мадорский А. 59, 62
 Мазов А. 47, 61
 Майенова М. Р. 519
 Майер К. 236
 Майков А. 49, 498
 Майринк Г. 550
- Македонский А. 116, 238
 Маккартни Дж. 426
 Маккиавелли Н. 472, 486
 Маккуин Дж. Г. 235
 Малер Г. 168
 Малерб С. 582, 629
 Малларме С. 105, 164, 221, 506, 508, 510
 Мальро А. 510, 511, 527
 Малявин В. В. 209
 Мандельштам О. Э. 126, 164, 166, 167, 175, 184—186, 198—200, 202, 208, 209, 213, 218, 484, 486, 506, 508, 511, 560, 566, 572, 578, 581, 632, 635—637, 643, 649—651, 656, 678, 717, 721, 741, 742
 Манин Ю. И. 105, 211, 220, 222, 566
 Манн Т. 118, 169, 445, 540, 543
 Манрик Х. 246
 Маранда У. 237
 Марвел Э. 76, 81, 476, 486
 Маркес Г. 169, 171, 550
 Маркс К. 500, 502
 Марр Н. Я. 210
 Мартину 237
 Мартынов Л. 726, 731
 Матричета 394, 396, 401, 403
 Маху 167
 Маштоц М. 154
 Маяковский В. В. 75, 83, 118, 126, 167, 170, 186, 189, 192, 193, 329, 471, 501, 511, 559, 560, 568, 578, 644, 649, 650, 652, 676—678, 680, 682, 684—697, 699, 701, 703, 705—710, 720, 723, 742
 Межиров А. 568, 679, 726, 727, 729—731, 747, 753, 755, 756, 759, 760, 761, 762, 763, 765
 Мей Л. А. 498, 679, 763
 Мейе А. (Meillet A.) 145, 300, 301, 303, 318, 319, 326, 333, 335, 371, 372, 591, 592, 597, 598, 614

- Мейер Р. (Meyer R.) 319, 326, 327, 335
 Мейерхольд В. 118, 126, 170, 460, 463, 467, 649
 Мейлах М. Б. 85, 86, 173, 635, 643
 Мейсон 236
 Мелетинский Е. М. 140
 Меликишвили Г. А. 598
 Мелчерт Х. (Melchert H. C.) 289, 295, 304, 320, 324—329, 335
 Мельгунов 17
 Мельчук И. А. 395, 399
 Менабде Э. А. 597
 Мендель Г. 464
 Мережковский Д. С. 190
 Мерзляков А. Ф. 629
 Мериджи Б. 326
 Метерлинк М. 458, 459
 Мещанинов И. И. 210
 Миклошнч Ф. 607, 617
 Миллер В. Ф. 150
 Милош Ч. 208
 Мильтон Д. 180, 580
 Минаев 494—496
 Минин Ю. И. 141
 Минский Н. М. 593, 599
 Мицц З. Г. 645, 647, 649, 650
 Миронов Н. Д. 381, 383, 417, 424, 429
 Михайлов М. Л. 495, 496, 503
 Мицкевич А. 21, 527
 Модзалевский Б. М. 63
 Моисей Хоренский 155, 574, 591
 Молина Тирсо де 648, 650
 Молошная Т. Н. 107
 Моль А. 569
 Мольер Ж.-Б. 648—650
 Монтегю А. 211, 212
 Монтень М. 476
 Моргенштерн О. 214, 222
 Моренц 173
 Мотенеуатцин 84
 Моцарт В. А. 648, 721
 Музиль 169, 552
 Мур Т. 172, 173, 203
 Мурсилис II 230, 259, 262, 265, 266, 268, 283, 284, 291
 Мюллер Ф.-В.-К. 381
 Мясоедов Н. Е. 45
 Мятлев И. 172, 680
 Набоков В. В. 169, 177, 543, 550
 Нави Дж. 372
 Надь Г. 97—100
 Найман А. 171
 Наполеон Б. 238
 Неве П. 288
 Невелев Г. А. 48, 55, 56, 59, 62
 Невский Н. А. 446, 447, 502
 Ней Э. (Neu E.) 288, 290, 291, 294, 295, 323, 326, 335
 Нейман Дж. 214, 222, 308
 Нейштадт В. И. 720
 Неклюдов С. Ю. 140
 Некрасов Н. А. 652, 653, 678, 749
 Нергард П. 237
 Нери Ф. 486
 Нерис Саломея 585
 Никитаев А. 173
 Никитин 678
 Николаев Н. П. 126, 127, 140
 Николаев С. Л. 330
 Николаева Т. М. 107, 299
 Николай I 20, 44
 Николай Михайлович Великий Князь 56, 62,
 Никон Чудотворец 604
 Нильсен В. С. 45
 Ницше Ф. 190, 499, 504
 Новалис (Фридрих фон Гарденберг) 175, 187, 188, 190, 209
 Новикова М. 56, 60, 62
 Норвид Ц. 167
 Нуме 92, 93
 Нусинов И. М. 648, 650
 Ньютон И. 172, 293, 294
 О'Рахили 454
 Образцова А. Г. 468
 Овидий 92, 93
 Оден У. X. 170, 510, 577, 579
 Одоевский В. 37, 47, 53
 Оксман Ю. Г. 11, 13, 14, 34, 46, 48, 63
 Олейников Н. М. 166
 Оливье Л. 456
 Ольденбург С. Ф. 209, 349, 351, 379, 380, 384, 415, 429
 Оппенгейм А. 235
 Ордовер Э. 237
 Орлеанский Карл 453
 Орлов А. С. 629
 Орлова М. 502
 Орлова Р. Д. 139
 Оруэлл Д. 537
 Осповат Л. С. 47, 49, 55, 57, 58, 63
 Оттен Х. (Otten H.) 161,^{*} 304, 322, 323, 325, 327—329, 335, 336, 597
 Павлов Т. А. 47, 63
 Павлова К. 558
 Падучева Е. В. 210, 222
 Пазолини 96, 167, 541
 Палиевский П. 558
 Панини 360, 367, 368
 Пановский Э. 73
 Парацельс 472
 Парвати 40, 360
 Парнис А. Е. 319, 331
 Парнок С. 197, 209
 Парпола А. 374
 Парпола С. 374
 Пас А. 480, 484
 Паскаль 438
 Паско Р. 236
 Пасколи Дж. 372
 Пастернак Б. Л. 46, 69, 92, 106, 120, 121, 126, 128—130, 140, 166, 167, 170, 171, 177, 179, 184, 186, 188, 189, 191—193, 205, 214, 320, 376, 457—459, 463, 465, 475, 479, 485, 496, 501, 508, 509, 511, 514, 517, 558, 559, 562, 567, 569, 579, 587, 635, 642, 643, 649, 652, 678, 679, 723, 729, 738, 739, 740, 741, 745, 764, 765

- Паунд Э. 166, 168, 195, 198,
 200—203, 460, 510, 577,
 586
 Педерсен Х. 382, 383
 Пемброк, графиня 483
 Перепелкин Ю. Я. 173, 297,
 298, 323, 331
 Перкун 525, 528
 Перселл Дж. 460
 Петр I 18, 64
 Петрарка Ф. 482
 Петров Евг. 564
 Петров С. В. 107, 622
 Петровский Н. Ф. 379, 380,
 415, 417, 429
 Петровых М. 727, 731
 Петроний 154
 Петухов С. В. 235
 Пизани В. (Pisani V.) 592,
 593, 598
 Пикассо П. 170, 171, 201,
 461, 529, 550, 724, 759
 Пикола 525
 Пильняк Б. 532
 Пиндар 621
 Пино Ж. 421, 422
 Пиотровский Б. Б. 141, 331
 Пригов Д. 494
 Пирожков Г. В. 56, 63
 Пирс Ч. (Pierce C. S.) 12, 46,
 66, 216, 464, 546
 Пирутка Ю. М. 62, 63
 Писная В. Н. 14, 46, 54, 63
 Плавт Тит Макций 152—
 154, 156, 158, 162, 231
 Платон 186, 187, 188, 191,
 354, 604
 Платонов А. 169, 171, 550,
 552
 По Э. А. 166, 169, 176, 264,
 506, 508, 510, 540, 549,
 560
 Погорельский А. 57
 Подгаецкая И. Ю. 81, 86
 Покотилова О. 630
 Полежаев А. 749, 763
 Поливанов Е. Д. 112, 160,
 318, 437, 439
 Полидори 64
 Полинник 91
 Полонский Я. П. 496
 Поморская К. 510
 Поп А. 483
 Поппер К. 11, 127, 301
 Порциг В. (Porzig W.) 92—
 97, 104, 109, 319, 373
 Пospelов Н. С. 8, 45
 Потанин Г. Н. 616
 Потебня А. А. 7, 77, 101,
 342, 351, 370, 557
 Поух П. 382
 Прабхакарамитра 397
 Пристли Дж. Б. 551
 Пропп В. Я. 7, 70, 89—91,
 95, 101, 107, 109, 114,
 118, 121, 122, 140, 363,
 375, 538
 Прохоров А. В. 30, 567, 680,
 708—710, 729, 730, 763,
 765, 766
 Пруст М. 130, 203
 Пу Сун-лин см. Ляо Чжай
 Пудухепа 266
 Пуллиблэнк Э. 424
 Пумпянский Л. В. 582, 629
 Пурнабхадра 346
 Пухвель Я. (Puhvel J.) 58, 67,
 102, 109, 161, 294, 295,
 304, 322, 325, 328, 336
 Пушкин А. С. 7, 11—14,
 16—40, 42—44, 46—64,
 69, 71, 74—76, 90, 116,
 120, 161, 176, 177, 180—
 182, 189, 191, 192, 196,
 198, 202, 204, 206, 208,
 301, 471, 490, 495, 498,
 558, 561, 562, 566, 593—
 595, 599, 600, 614, 623,
 630, 647—649, 652, 728,
 741, 748, 749, 763, 765,
 Пушкин Вас. 763
 Пыльдяэ Я. 320
 Пяст 506
 Рабле Ф. 465, 473, 482, 520,
 542—544, 568
 Радищев А. Н. 678
 Радхакришнан С. 375
 Рассел Б. 75, 212, 216, 217,
 222
 Ратнасундра 347
 Раулинсон Г. 251
 Резерфорд Э. 464
 Рейзов Б. Г. 77, 78
 Рейтер Дж. 383
 Рейхенбах 210
 Рембо А. 177, 484, 509, 510
 Реммель М. 557, 567
 Рерих Ю. Н. 387, 429
 Решеп 254
 Рильке Р.- М. 164, 166, 180,
 184, 186, 188, 193, 201,
 202, 229, 453, 458, 464,
 477, 504, 506, 510, 511,
 574, 575
 Римшнейдер Т. 597
 Рис М. (Rees M. J.) 12, 67
 Ритман 547
 Роден О. 385
 Родина Т. М. 650
 Розанов В. В. 130
 Розенберг О. Н. 437
 Розенберг О. О. 160, 162,
 416, 429
 Розенцвейг В. Ю. 62
 Рок 458
 Романо Д. 472
 Ронсар 575, 621
 Ростовцев М. 143
 Рубинова Е. 503
 Рубо Ф. А. 318, 330
 Руднев П. А. 631, 650, 720
 Руссо Ж.- Ж. 446
 Руставели Ш. 259
 Саакянц А. 568
 Сакс Г. 70
 Сакулин П. Н. 63
 Салтыков-Щедрин М. Е. 493,
 494, 499, 503
 Самарин Р. М. 490
 Самойлов Д. 140, 639, 650,
 711, 712, 721
 Сандерс 236
 Саргон Аккадский I 90, 91,
 152, 161, 269, 279
 Саркисян Г. 155
 Сартр Ж.-П. 213
 Сахаров Д. А. 137, 139
 Сварньятепе 414
 Свешникова Т. Н. 107
 Святополк-Мирский Д. П.
 490

- Северянин И. 513, 709, 739, 741, 745
 Семенов Л. П. 77, 78
 Сент-Экзюпери А. 511
 Сепир Э. (Sapir E.) 132, 140, 320, 336, 419, 577, 582
 Серафимович А. С. 629
 Сервантес М. 175, 543
 Серлио 462
 Сёсин О. 400
 Сигал Н. А. 57, 62
 Сидни Ф. 483
 Сидяков Л. С. 53, 63
 Симеон Богослов 453
 Симеон Сиф 348
 Симор 510, 514
 Синликуннинни 241
 Сиповский В. В. 628
 Скрябин А. Н. 12
 Слонимский С. 237
 Случевский К. К. 127, 128, 494, 496
 Смирницкая О. А. 110, 111, 319, 320, 331
 Смирницкий А. И. 12, 218
 Смирнов А. А. 486, 487
 Смириов И. П. 57, 63
 Смит Дж. С. 241, 249, 251, 746
 Собаньская К. 22—24, 43, 45, 48, 54, 55, 62
 Собар И. 325
 Сокол А. 569
 Солженицын А. 221
 Соловьев В. 175, 180—183, 188, 203, 204, 206—208, 454, 475, 493
 Соловьев Э. Ю. 469
 Сологуб Ф. 187, 203
 Солосин И. И. 629
 Сомов К. 197
 Сосюр Ф. 102, 123, 132, 137, 140, 300, 301, 331, 356, 365, 366, 370, 372, 464, 563, 583, 591, 593, 608, 617
 Софокл 88, 95, 96, 107, 114—116, 121
 Спендиаров А. 209
 Сперджен К. 465, 466
 Спиноза 484
 Срезневский И. И. 610
 Сталин И. В. 176, 532, 533
 Сталь-Гольштейн А. А. (Stael-Holstein A. A.) 381, 433
 Станиславский К. С. 465, 466, 467
 Старостин С. А. 141, 293, 294, 322, 331
 Стеблин-Каменский И. М. 235, 373
 Стеблин-Каменский М. И. 105, 107, 160
 Стейн А. 414, 415
 Стеклов В. А. 629
 Степанов Н. Л. 53
 Стивенс У. 722
 Стравинский И. Ф. 96
 Стратилал Ф. 604
 Стриндберг А. 458, 459, 499, 505
 Струве В. В. 248
 Стурау Р. 545
 Судзуки 301
 Суинберн А. Ч. 75, 457, 458, 465
 Сумароков А. П. 55, 56, 594, 620—624, 629
 Сурат И. З. 59, 63
 Сфинга 91, 114, 115
 Сыркина А. Я. 338, 343, 346, 349
 Сэлинджер Дж. 168, 196, 460, 510, 514, 540, 722, 759
 Сян-Лин 421
 Таиров 164, 190
 Тарановский К. Ф. (Taranovsky K.) 558, 559, 568, 594, 599, 625—627, 630, 636, 637, 650, 678, 679, 680, 709, 710, 720, 731, 746, 763, 764
 Тарковский А. А. 169, 533, 534, 540, 545, 723, 731
 Тарлинская М. 477
 Тархова Н. А. 48
 Телепинус 260, 278, 279
 Телеф 89, 91
 Тенишев В. Н. 63
 Терещенко А. В. 617
 Тик Л. 17, 187
 Тиме П. (Thieme P.) 604, 614, 616
 Тименчик Р. Д. 486, 487, 649
 Тимерсон С. 95
 Тимофеев Л. И. 582
 Титов В. П. см. Космократов Т.
 Титов-Вершнеф см. Космократов Т.
 Тихонов Н. 740
 Тихонравов Н. С. 615
 Тодд III У. М. 53, 63
 Тойнби А. 445
 Толстой Ал. К. 679
 Толстой Л. Н. 169, 221, 446, 498, 568
 Том Р. 210, 222
 Томас Д. 165, 166, 382, 420, 454, 455, 569
 Томас Ф. (Thomas W.) 382, 383, 389, 390, 392, 394, 396, 397, 402, 404, 407, 409, 411—420, 424—426, 431, 433, 434, 435
 Томашевский Б. В. 29, 34, 56, 58, 63, 69, 78, 129, 558, 564, 679
 Томсон Дж. 370
 Топоров В. Н. 55, 57, 63, 88—91, 95, 96, 101, 102, 104, 106, 107, 115, 121, 140, 148, 155, 158, 160, 161, 239, 248, 288, 293, 323, 331, 367, 370, 373, 375—378, 382, 429, 503, 530, 568, 581, 597, 599, 600, 603, 614, 615, 617, 618, 644, 648—650
 Топорова Т. В. 111
 Трокслер 97
 Тронский И. М. 615
 Труакс Б. 237
 Трубачев О. Н. 370, 371, 616
 Трубечкой Н. С. 132, 145, 146, 147, 151, 302, 594, 595, 599, 600, 610
 Тульцева Л. А. 616
 Туниманов В. А. 173
 Тураев Б. А. 227, 234

- Тураев Г. А. 162
 Тургенев И. С. 497, 678
 Турне Р. X. 236
 Туровский К. 604
 Тынянов Ю. Н. 8, 49, 63,
 69—72, 77, 78, 138, 170,
 490, 491, 500, 502, 503,
 582, 629, 709, 710
 Тютчев Ф. И. 118, 167, 176,
 191, 490—492, 494, 495,
 496, 503, 504, 728, 749
- Уайльд О. 459
 Уилсон Дж. 235, 253
 Уитмен У. 190, 207, 458
 Ульянов М. 468
 Умняков И. 381, 429
 Уорт Д. 127, 374
 Уоткинс К. (Watkins C.) 92,
 97—101, 103, 105, 110,
 161, 300, 304, 319, 320,
 322, 325, 328, 329, 337,
 371, 454, 591, 597, 618
 Успенский П. Д. 551, 552
 Ушаковы, сестры 21
 Уэллс Г. 550
 Уэрн И. (Waern I.) 95, 97,
 98, 100, 101, 105, 110
 Уэст М. Л. (West M. L.) 93,
 97—100, 110, 146, 191,
 301, 319, 331, 372, 412,
 435, 618
- Фа Сян 344
 Федин К. 533
 Федоров А. В. 504, 581
 Федр 81, 86, 265
 Феллини Ф. 759
 Ферри Д. 236
 Фет А. А. 118, 167, 196, 203,
 204, 206, 491, 493, 494—
 499, 501, 503, 504, 642,
 721, 723, 738, 763
 Филлиоз Э. 381
 Финн В. К. 546
 Фирсов Ю. М. 54, 63
 Флорбер Г. 158, 200, 201
 Флоренский П. А. 171, 366,
 462, 467, 471
 Фолкнер У. 165, 511, 562,
 563, 569
- Фома Аквинский 538
 Фомичев С. А. 46, 47, 49,
 54, 57, 58, 63, 208
 Форг Л.-П. 506
 Форстер 548
 Фрадкин И. 485
 Фрай Р. 40, 80
 Франк А. 8, 516—522
 Франк О. 521
 Франк-Каменецкий И. Г. 40,
 58, 63, 455
 Франкфорт Г. А. 235, 253
 Франс А. 540
 Франциск Ассизский 541,
 542
 Фреге Г. 630
 Фрейд З. 87
 Фрейденберг О. М. 7, 58,
 63, 90, 91, 94, 105, 108,
 118, 121, 150, 151, 161,
 210, 222, 281, 449, 455,
 501, 644, 650
 Фрейман А. А. 381, 390, 429
 Фридрих А. (Friedrich A.) 59,
 65, 247, 597
 Фридрих Барбаросса 454
 Фризман Л. Г. 53, 58, 64
 Фриш М. 648
 Фрост Р. 443, 742
 Фрэзер Дж. Д. 70, 78
- Хааз В. (Haas V.) 290, 294,
 295
 Хаксли О. 539
 Халле М. 131, 132, 557
 Хаммаршельд Д. 586
 Хан Австрийский дон 175
 Харджиев Н. И. 635, 650
 Харлап М. Г. 678
 Хармс Д. 85, 86, 170—173,
 213, 552
 Хатгусас 230, 269
 Хатгусилис I 88, 93, 258,
 260—262, 266, 267, 269,
 279, 281
 Хатгусилис II 263, 267, 268
 Хатгусилис III 230, 266, 284
 Хаупт П. 241, 251
 Хафиз 202, 203, 204, 205
 Хейз Х. М. (Haas H. M.) 98,
 99, 102, 103, 108
- Хельдерлин см. Гёльдерлин
 Хемингуэй Э. 124, 200, 470,
 509, 562
 Хеннинг В. 412, 426
 Хернле Р. (Hoernly R.) 379,
 380, 396, 398, 399, 407,
 411, 414, 415, 423, 424,
 426, 430, 431
 Херрик Р. 166
 Хертель И. (Hertel J.) 344,
 345, 349, 351, 372, 373
 Хикмет Н. 721, 722
 Хинкс Э. 251
 Хинтикаа Я. (Hintikka J.) 12,
 211, 212, 214, 215, 217,
 219, 222, 539
 Хлебников В. 120, 130, 166,
 172, 173, 183, 186, 193—
 196, 198, 200, 212—214,
 222, 327, 464, 511, 514,
 529, 558, 569, 577, 587,
 672, 721—723
 Ходасевич В. Ф. 24, 28, 30,
 35, 38, 39, 44, 49, 53, 55,
 56, 64, 121, 465, 505,
 506, 560
 Ходжаш С. И. (Hodjash S.)
 45
 Хокарт А. М. (Hokart A. M.)
 58, 66, 70, 87, 88, 107,
 108, 135, 141, 148, 161,
 296, 298, 355, 371, 377
 Холодович А. А. 210
 Холшевников В. Е. 678, 680
 Хомяков А. С. 207
 Хопкинс Дж. М. 458, 478,
 483, 484, 742
 Хоренский М. 155, 574, 591
 Хосрой Ануширван, пер-
 сидский правитель 348
 Хофингер М. (Hofinger M.)
 99—101, 103, 108
 Хроот де 574
 Худабашян К. 209
 Хулд М. 93
 Хьюз Л. 182
 Хэйи 439
- Цветаева М. И. 31, 75, 126,
 128, 129, 131, 186, 193,
 480, 496, 503, 511, 558,

- 559, 560, 561, 567, 568, 576, 578, 632, 643, 652, 656, 661, 662, 666, 672—674, 677—681, 714, 715, 717, 720, 731, 740, 742, 745
- Цейтин Г. С. 211
- Целан П. 166, 167, 530, 586, 587
- Церетели Г. В. 372
- Цетлин М. Л. 214, 222
- Цзи Сяньлинь 419, 429
- Цицерон 85, 312
- Цявловская Т. Г. 15, 22, 24, 38, 40, 46, 49, 53—55, 57, 64
- Цявловский М. А. 46—48
- Чаадаев П. Я. 208
- Чандравасу, архат 404
- Чандрагупта, царь 338
- Чаплин Ч. С. 759
- Черейский Л. А. 46, 47, 64
- Чернов А. Ю. 56, 64, 370
- Черный А. 501
- Черных Е. Н. 370
- Чернышев В. А. 49, 64, 595, 600, 607, 617
- Черняев Н. И. 208
- Черч А. 630
- Честертон Г. К. 168, 175, 544
- Чичерин Г. В. 721
- Чуковская Л. К. 742
- Чулков Г. И. 504
- Чумаков Ю. Н. 647, 648, 650
- Чумакова Ю. П. 630
- Чунакова О. М. 235
- Шайакамач** 84
- Шахунтала** 176
- Шаламов В. 727—729, 731
- Шанкука 366
- Шаповалова В. 55, 57, 64
- Шафиров П. П. 18, 64
- Шаффер А. 236
- Шварц М. 422
- Шевеленко И. Д. 503
- Шеворошкин В. В. 321, 323, 328
- Шевырев С. П. 17
- Шейн П. В. 617
- Шекспир У. 69, 82, 126, 167, 456, 458, 459, 463—466, 468, 476, 487, 534, 576
- Шеллинг В. 37, 187
- Шенгели Г. 197, 558, 750
- Шенье А. 36
- Шестов Л. 490, 499, 504
- Шива 40, 42, 360
- Шилананда 406
- Шилейко В. К. (Šileiko W. K.) 90, 91, 109, 111, 152, 161, 162, 209, 235, 242—246, 247, 249, 251
- Шифман И. Ш. 235, 256, 325, 331
- Шифнер Э. 387
- Шишмарев В. Ф. 370
- Шкловский В. Б. 170, 202, 643, 649
- Шлегели А. и Ф. 176, 187
- Шлейхер А. 135
- Шлюмберже Д. 159, 160, 162
- Шмидт В. 53, 57, 58, 64
- Шмитт Р. (Schmitt R.) 92, 94, 105, 109, 145, 319, 327, 336, 370, 614, 616
- Шор Р. О. 346, 349, 351
- Шостакович Д. Д. 319, 420, 518
- Шоу Б. 458, 459, 468
- Шпенглер О. 444
- Шпет Г. Г. 119—121
- Шпитцер Л. 514
- Шрн-Сом 346
- Штарке 304, 323, 324
- Штернберг Л. Я. 437
- Штокмар М. П. 600
- Шудрака 361, 374
- Шульц В. (Schultz W.) 96, 109
- Шульц Р. (Schulz R.) 28, 30, 35, 36, 38, 39, 43, 44, 48, 53, 55, 57—59, 64, 67
- Шульце Р. 92—94, 312
- Щерба Л. В.** 504
- Щербатский Ф. И.** 144, 374—376
- Щуцкий Ю. К. 235
- Эджертон Ф. (Edgerton F.) 162, 326, 339, 344, 349—351, 376
- Эдип 87—94, 96, 101—107, 114, 115
- Эзоп 77
- Эйдельман Н. Я. 64
- Эйзенштейн С. М. 45, 59, 118, 169, 170, 200, 203, 361, 362, 374, 440, 445, 448, 460, 463, 467—469, 485, 532, 616, 710, 759
- Эйнштейн А. 46, 172, 461, 464, 490
- Эко У. 12, 538—547
- Элиаде М. (Eliade M.) 65, 547—553
- Элиот Т. С. (Eliot T. S.) 75, 166, 167, 170, 179, 201—203, 470, 484, 486, 487, 508, 510, 529, 573, 580, 586, 723
- Эммерик 421
- Энгельберг II 454
- Энгельс Ф. 500
- Эндзелин 124, 523
- Энциенсбергер Х. М. 168, 200, 724
- Эренбург И. 75
- Эрман В. Г. 363, 369, 374, 375, 378
- Эсхил 95, 97, 105, 158, 278, 281, 443
- Этеокл 91
- Эфрон А. 61, 568
- Эфрос А. М. 47, 48, 54, 55, 64
- Эхнатон см. Аменхотеп VI
- Эхнейот 120
- Юнг К.** 40, 58, 87
- Языков Н. М.** 180, 763
- Якобсен Т.** 235, 239, 247, 248, 253
- Якобсон Р. О. (Jakobson R.)** 30, 39, 74, 75, 78, 79, 131, 139—141, 145, 151, 160, 161, 170, 216, 221,

- 222, 234, 248, 300, 301, 318—320, 327, 330, 332, 334, 371, 373, 376, 440, 448, 460, 510, 514, 515, 567—569, 574, 582—584, 589, 591, 593—597, 599, 607—610, 617, 618, 651, 677, 708, 710, 742—745, 764, 765
- Якубинский Л. 74, 327
 Янковская Н. Б. 241
 Ярхо Б. И. 564, 594, 599
 Ярхо В. Н. 162
 Ясперс К. 144
- Aarne A. 89, 108
 Abernathy R. 637, 650
 Aldred C. 323, 332
 Alp S. 597
 Alster B. 71, 73, 78, 81
 Anderson S. R. 141
 Archi A. 294
 Artaud A. 173
 Artola G. T. 350
 Asmussen J. P. 71, 77, 78
 Axters S. 73, 78
- Bachhofer L. 159
 Bader F. *см.* Бадер Ф.
 Badre A. 222
 Bailey H. W. *см.* Бэйли Х.
 Bammesberger A. 320, 332
 Banerjee N. R. 371
 Baran H. 160
 Barber E. W. *см.* Барбер Э.
 Batiouchkoff Th. *см.* Батюшков Ф.
 Bazan V. C. 73, 78
 Beck V. E. F. 58, 64
 Beekes R. S. P. 320, 332
 Beidelman T. O. 371
 Bell J. A. 158
 Ben Younés A. 325, 332
 Benoit J. M. 487, 488
 Benson J. 371
 Benveniste E. *см.* Бенвенист Э.
 Berlev O. *см.* Берлев О. Д.
 Berman A. 486, 487
 Besharov J. 373
 Bhatta C. P. 58, 64
 Biardeu M. 376
- Biebeck D. P. 58, 65
 Boas F. 568
 Bobrowski J. *см.* Бобровский И.
 Bonfante G. 321, 332
 Bossert H. Th. 322, 325, 327, 332
 Bottacin A. 57, 65
 Bourget J. 485—487
 Bradshaw G. 486, 487
 Braudel F. 326, 332
 Braun M. 617
 Bresnan J. 211, 222
 Brewster P. 161
 Brock N. van *см.* Брок Н. ван
 Brocq S. 74, 79
 Bron F. 325, 332
 Broomhead J. 386, 430
 Brough J. 376, 581
 Bryce T. 325, 332
 Burgi R. 746
- Campaline E. 105, 108, 161, 319, 332
 Caquot A. 256
 Cardinal R. 65
 Carey J. 485, 486, 487
 Carlson L. 222
 Carpenter Th. H. 332—335
 Carrithers G. H. 486, 487
 Carruba O. 79
 Cartelli T. 469
 Celan P. 173
 Cerny J. 65
 Chaitanya Krishna 376
 Chamberlain W. 65
 Chantraine P. 326, 332
 Charkrabarti D. K. 371, 378
 Chaudhury P. 378
 Chnstenaen A. 161
 Christianson G. E. 293, 295, 486, 487
 Cioffari V. 58, 65
 Cirlot J. E. 65
 Civil M. 73, 79
 Cline D. H. 323, 333
 Cline E. H. 323, 333,
 Coffin C. M. 486, 487
 Cole T. 319, 333, 372, 618
 Colonna G. 162
 Comparetti D. 90, 108
- Conacher D. J. 158
 Conlee J. M. 81, 86
 Coogan M. D. 256
 Cook A. B. 94, 108
 Coomaraswamy A. K. 371, 378
 Cosquin M. E. 91, 108
 Costa G. 319, 333
 Couvreur W. 380—382, 386, 392, 402, 413—415, 426, 430
 Coville A. 73, 79
 Craig E. G. *см.* Крэг Э. Г.
 Craigie P. C. 256
 Crevatin F. 70, 79, 161
 Crouwel J. H. 373
 Crusius F. 678
 Culin R. S. 58, 65
 Cumont F. 325, 333
- D'Arcy Thompson W. 97, 108
 Daalder J. 486, 487
 Dahood M. 290, 295
 Das Gupta N. S. 350, 370
 Dauvillier J. 418, 430
 Davies W. V. 323, 333
 De S. K. 376
 Debreczeny P. 54—58, 64, 65
 Décote G. 48, 57, 65
 Delamarre X. 326, 333
 Delgado F. 97, 108
 Dennig-Bolle S. 80, 81, 86
 Detienne M. 325, 333
 Dhadpale M. G. 375
 Docherty Th. 486, 487
 Donn J. 485—488
 Douglas R. 248
 Drayfuss G. R. 220, 222
 Dschi H. 384, 430
 Dudley L. 81, 86
 Dumézil G. *см.* Дюмезиль Ж.
 Dumont L. 371
 Duncan E. N. 486, 487
 Dundes A. 89, 108
 Dunkel G. 160
 Dupont-Sommer A. 160
 Durante M. 105, 108
 Durnford S. P. B. 329, 333, 372

- Eccles J. C. 46, 67
 Edgerton F. *см.* Эджертон Ф.
 Edmunds L. 88, 89, 108
 Eichner H. 320, 328, 329, 333
 Eliade M. *см.* Элиаде М.
 Eliot T. S. *см.* Элиот Т. С.
 Eminescu M. 582
 Emmerick R. E. 427
 Endzefin E. 616
 Endzefins J. 140, 530
 Ernout A. 326, 333
 Ethe H. 77, 79

 Falchikov M. 58, 65
 Faraone Ch. 332, 334, 335
 Ferron J. 162
 Février J.-L. 159
 Filliozat J. 374, 376, 381, 413, 415, 430
 Fiore S. 77, 79, 455
 Firth J. R. 582
 Fisher L. R. 256
 Fleischer M. 588
 Fleurant A. 57, 65
 Flynn D. 485, 487
 Forbes R. J. 370
 Forrer E. 324, 333, 596
 Freeman Ph. M. 319, 333
 Friedrich A. *см.* Фридрих А.
 Friedrich J. 327, 333, 596, 597
 Friedrich P. 616
 Frye N. 651

 Gabain A. v. 382, 412, 416, 426, 427, 430
 Gadoffe G. 209
 Gangoly O. C. 377
 Gawroński A. 374
 Gazet Angelin 474
 Geißler F. 351
 Gelb I. 321, 332
 Gendarmerie de Bévoettes B. 651
 Georgi H. 141
 Ghosh A. K. 371
 Gilla Mo-Dutu 453
 Gilman J. 65
 Ginzburg C. *см.* Гинзбург К.
 Gleditsch H. 678
 Glück J. L. 156, 159
 Gnoli R. 376
 Goeglein T. A. 86

 Goetling C. 97, 108
 Goetz H. 159
 Gong E. K. 371
 Gordon R. 325, 333, 373
 Gorun I. 96, 108
 Götz A. *см.* Гётце А.
 Gowan J. C. 140
 Grabar A. 162
 Grandet P. 323, 333
 Granqvist R. 486, 487
 Gratwick A. S. 156, 159
 Greenheaf M. 53, 65
 Greenough J. B. 85, 86
 Grienberger V. 616
 Groot A. W. 582
 Gruben G. 160
 Gullet de Santerre 160
 Gunkel H. 81, 86
 Güntert H. 108
 Gurney O. R. 161, 328, 333
 Güterbock H. G. *см.* Гютер-
 брок Х.

 Haas V. *см.* Хааз В.
 Halle M. 567
 Harper B. 371
 Hasard P. 469
 Haufe E. 531
 Hauschild R. 372
 Hawkins J. P. 321, 322, 324—
 328, 333
 Hays H. M. *см.* Хейз Х. М.
 Hedge K. T. 370
 Heidegger M. 581
 Held G. J. 161
 Henderson J. L. 58, 65
 Herdner A. 256
 Hertel J. *см.* Хертель И.
 Hester M. Th. 486, 488
 Heubeck A. 333
 Heurgon J. 162
 Hildebeitel A. 58, 59, 65
 Hintikka J. *см.* Хинтиikka Я.
 Hiriyanna M. 378
 Hockart A. M. *см.* Хо-
 карт А. М.
 Hockett C. F. 582
 Hodjash S. *см.* Ходжаш С.
 Hoefler O. 89, 108
 Hoernly R. *см.* Хернли Р.
 Höffler O. 616

 Hofinger M. *см.* Хофингер М.
 Holley H. M. 91, 108
 Horrocks R. A. 486, 488
 Hume K. 73, 79
 Hunt C. 486, 488
 Hunting C. 57, 58, 66
 Husmann H. 377

 Ide R. S. 469
 Inghman N. 57, 66
 Inoguchi Tai'jun 431
 Ishwaran K. 371

 Jackson P. 111
 Jacobi J. 65, 616
 Jaeger W. 160
 Jaffé A. 65
 Jakobi H. 370
 Jakobson R. *см.* Якобсон Р. О.
 Jameson M. 325, 334
 Jamison S. W. 58, 66
 Jantzen H. 73, 79
 Jaspers K. 160
 Johnson W. 104, 108
 Jolivet V. *см.* Жоливе В.
 Jones J. D. 73, 79
 Josephson F. 615
 Jung C. G. 65

 Kane P. V. 376
 Karetsou A. 323, 334
 Kees H. 296, 298
 Keiler A. R. 320, 334
 Keith A. B. 351
 Kerényi K. 325, 334
 Kermode F. 486—488
 Keyser S. J. 567
 Knauer W. 381, 431, 569
 Knobloch J. *см.* Кноблoх И.
 Koch W. A. 141
 Kochen M. 222
 Kodjak A. *см.* Коджак А. И.
 Koehler E. 73, 79, 325
 Koestler A. 486, 488
 Koivulehto J. 320, 334
 Konow S. 374
 Krahmalkov Ch. 156, 158, 159
 Kramer S. N. 94, 109
 Krause C. 351
 Krause W. 97, 109, 382, 404, 407, 409, 411—415, 418, 425, 431

- Kretschmer P. 90, 109
 Kripke S. 220, 222
 Krishnamoorthy K. 376
 Kroeber A. L. 140
 Krovovski E. 486, 488
 Kudara K. 431
 Kuhn H. 320, 334
 Kuiper F. B. J. 160
 Kühnau R. 319, 334
 Kunjunni K. Raja 376
 Kursiite J. 140
 Kurylowicz E. *см.* Курило-
 вич Е.
 Lahiri A. N. 159
 Landsberger B. 70, 79
 Lane G. S. 101, 105, 109,
 386, 431
 Laroche E. *см.* Ларош Э.
 Latte K. 162
 Lazzaroni K. 614
 Le Coq A. 418, 431
 Lehmann W. P. 323, 326,
 334, 597, 599, 615
 Leighton L. C. 66
 Leon Portilla M. 84, 86
 Lessa W. A. 89, 109
 Lesser S. O. 469
 Leumann E. 380, 415, 417,
 427, 431
 Levet Henry J. M. 515
 Lévi S. *см.* Левин С.
 Lévi-Strauss C. *см.* Левин-
 Стросс К.
 Liberman A. 88, 109, 320,
 334
 Lim H. R. 86
 Linda M. 319, 334
 Lindeman F. O. 320, 335
 Linow W. 75, 79
 Lipiński E. 158, 159, 325, 335
 Lippold G. 160
 Littauer M. A. 373
 Lotz J. 582
 Lovelock J. 488
 Lüders H. 402, 404, 418, 432
 Luria S. 89, 109
 Mac Gillivray J. A. 335
 Mallwitz A. 159
 Malof J. 568
 Manuel F. 293—295
 Marino V. M. 66
 Marotti A. F. 488
 Martin J. 73, 79
 Mateene K. C. 58, 65
 Maurach G. 156, 159
 Maxwell-Stuart P. 89, 109
 Maynard J. 486, 488
 Mažiulis V. 530
 McKenzie 427
 McNeil I. 335, 372
 Meid W. 616
 Meillet A. *см.* Мейе А.
 Melchert H. C. *см.* Мел-
 черт Х.
 Mercelbach R. 98, 110
 Meriggi P. 323, 326, 335
 Merkelbach R. 98
 Meyer E. 294, 295
 Meyer R. M. *см.* Мейер Р.
 Milewski T. 614, 615
 Miller D. G. 59, 335, 372
 Miller J. 66
 Miller R. A. 320, 448
 Mirsky S. 209
 Mitchel R. E. 89, 109
 Moerloose E. 389, 390, 391,
 432
 Monod J. 375
 Monoly M. F. 486, 488
 Moor J. C. 375
 Morgenstierne G. 616
 Moszyński K. 617
 Mousley A. 486
 Mueller-Kessler C. 80, 81, 86
 Mühlenbach K. 530, 616
 Mukoid 57, 66
 Müller F.-W.-K. 380, 390,
 418, 432
 Murphy J. J. 73, 79
 Nagy G. 95, 96, 98, 109, 319,
 335, 372, 618
 Narain A. K. 159
 Nastopka K. 587, 588
 Neill I. Mc. 329
 Nelson L. Jr. 486, 488
 Nerre E. 66
 Nerval G. 57, 66
 Nesfield J. C. 371
 Neu E. *см.* Ней Э.
 Neumann G. 325, 335
 Nicolai W. 109
 Nicolson M. 486, 488
 Noreen E. 105, 109
 Norman Brown W. 351
 O'Flaherty W. D. 58, 66
 O'Reilly R. F. 57, 66
 Obbink D. 325, 335
 Oettinger N. 324, 325, 335
 Oleksy W. 219, 223
 Olmo Lete G. 256
 Olson M. 140
 Orenstein H. 371
 Osmond R. 81, 86
 Otten H. *см.* Оттен Х.
 Palmer L. R. 371
 Pandey K. Ch. 376, 378
 Panikkar R. 161
 Panofsky E. 73, 79
 Paronavitana S. 375
 Parpola A. 374
 Parpola S. 374
 Passage C. E. 57
 Patterson A. 485, 488
 Pedersen H. 382, 383, 432,
 616
 Peirce Ch. 216, 217, 223
 Peruzzi E. 162
 Petrović S. 582
 Pettinato G. 295
 Phillips D. 57, 66
 Picard C. 160
 Pierce C. S. *см.* Пирс Ч.
 Piggott S. 372
 Pinaut G. -J. 427
 Pinte D. 100, 108
 Pisani V. *см.* Пизани В.
 Pleiner R. 371
 Pohl H. D. 615
 Popper K. R. 46, 66, 67
 Porcher M. C. 378
 Porter L. M. 67
 Porzig W. *см.* Порциг В.
 Poucha P. 384, 391—396,
 414, 432
 Puhvel J. *см.* Пухвель Я.
 Pulleyblank E. 381, 424, 432
 Quine W. V. 629

- Rajan T. 486, 488
 Rau W. 370
 Redpath Th. 486, 488
 Reed I. 81, 86
 Rees M. J. *см.* Рис М.
 Reichenbach H. 210, 223
 Reinink G. J. 80, 86
 Renou L. 101, 108, 350, 371,
 374, 376
 Richer J. 67
 Rieger D. 57, 67
 Riese W. 468
 Robert L. 160
 Roberts J. R. 488
 Robinson J. 222
 Roghaim G. H. 67
 Ronsard P. 629
 Rosenberg M. 469
 Rosenkranz B. 323, 327, 336
 Rosset F. 57, 67
 Rostovtzeff M. 159
 Rosu A. 370
 Rothschild de Ph. 486, 488
 Rowland B. 159
 Ruben W. 350, 351, 374
 Ruck C. A. P. 373
 Russel B. 216, 223

 Saarinen E. 215, 223
 Safarewicz J. 616
 Sapir E. *см.* Сэпир Э.
 Sarte J. -P. 569
 Satagelo L. P. 374
 Sauka L. 140
 Saxena S. K. 377
 Sayer Ch. 59
 Schachter J. 210, 223
 Scharfe H. 93, 109
 Schiefner A. 387, 432
 Schields K. 425, 432
 Schileiko V. *см.* Шилейко В. К.
 Schlumberger D. 160
 Schmalstieg W. R. 530
 Schmidt E. 92, 105, 159
 Schmidt K. 394, 432
 Schmitt R. *см.* Шмитт Р.
 Schneider U. 161
 Schoff W. H. 160
 Schofield L. 323, 333
 Schröder Th. 648, 651
 Schuerwegen F. 67

 Schultz W. *см.* Шульд В.
 Schulz R. *см.* Шульд Р.
 Schulze 92, 93, 327, 336,
 380, 414, 432, 433
 Schwenter E. 382, 433
 Seebold E. 326
 Segret S. 158
 Seidenberg A. 161
 Sellschopp I. *см.* Зельшопп И.
 Sen Gupta S. C. 378
 Shapovalov V. 67
 Sherr B. 746
 Shevoroshkin V. V. 320, 325,
 328, 336
 Shields K. 425
 Sieg E. *см.* Зиг Э.
 Siegling W. *см.* Зиглинг В.
 Sihler A. 94
 Sileiko W. K. *см.* Шилей-
 ко В. К.
 Simone C. 162
 Simpson E. M. 486, 488
 Sinclair T. A. 97, 102, 103,
 109
 Smith G. S. 743, 746
 Snell B. 326, 336
 Solmsen F. 98, 110
 Solta G. R. 598
 Sommer F. 294, 295
 Soysal O. 329, 336
 Spitzer L. 515
 Stableford B. 486, 488
 Staël-Holstein A. *см.* Сталь-
 Гольштейн А. А.
 Starke F. 321—329, 336
 Starobinski J. 372, 597
 Stein A. 415, 433, 486, 488
 Steinschneider M. 73, 79
 Stenbock-Fermor E. 74, 79
 Stern M. 57, 67
 Sternbach L. 350
 Ström A. V. 374
 Struve G. 729
 Stumpf P. 396, 433
 Sturtevant E. H. 320, 336
 Susette Gontard 583
 Susil S. 617
 Suzuki S. 319, 336
 Szemerényi O. 598
 Szyner M. 156, 159, 256

 Taittinger C. 67
 Takahashi Sh. 486, 488
 Taranovsky K. *см.* Таранов-
 ский К. Ф.
 Tarn W. W. 159
 Taube K. 59, 66
 Tavadia J. C. 70, 80
 Taylor M. 160
 Tekin S. 433
 Thakur A. 376
 Thieme P. *см.* Тиме П.
 Thom R. 210, 223
 Thomas L. 382
 Thomas W. *см.* Томас Ф.
 Tichy E. 336
 Tongerlo A. 412
 Tremblay X. 427
 Trintzius R. 57, 67
 Triparti V. 371
 Tronchet G. 319, 336
 Troxler H. 97, 100, 101, 110
 Trubetzkoj N.S. 160, 161
 Tubiana M. J. 373
 Tuve R. 486, 490
 Tyldesley J. 323, 336

 Uungman W. 80

 Vanstiphout H. L. J. *см.* Ван-
 тиспхоут Х.
 Varnhagen H. 75, 79
 Vernant J.-P. *см.* Вер-
 нан Ж.-П.
 Vetter A. 648, 651
 Vidal-Naquet P. 89, 110, 448
 Vigorita J. E. 319, 336, 337
 Vine B. 320, 337
 Viola C. 73, 80
 Vogel J. Ph. 159
 Von Franz M. -L. 65

 Wackernagel J. *см.* Ваккер-
 нагель Я.
 Waddell L. A. 58, 67
 Waern I. *см.* Уэрн И.
 Wagner E. 77, 80
 Waldschmidt E. 373, 418,
 435
 Walther H. 73, 80
 Ward D. 161
 Warder A. K. 375

- Warner Ch. D. 486, 490
Watkins C. *см.* Уоткинс К.
Vaugh L. 221, 222
Weber A. 67, 92
Weber H. B. 110
Webster T. B. K. 581
Wegner I. *см.* Вегнер И.
Wells J. E. 81, 86
West M. L. *см.* Уэст М. Л.
Westphal R. 319, 337
Wetzel F. 159
Wheeler R. E. 159
Whitaker R. E. 256
White J. J. 651
Widal-Naquet P. 110
Wierzbicka A. 216, 217, 218, 223
Wilamowitz-Möllendorf V. U. 98, 103, 110
Wilke C. 71, 77, 80
Windekens van. A. J. 93, 110, 382, 435, 436
Winkler M. 57, 67
Wintczak K. T. 110
Winter W. *см.* Винтер В.
Winternitz M. 351
Wipper J. F. 73, 80
Wiser W. H. 371
Wittaker G. 248
Wittgenstein L. 173
Witczak K. T. 99, 110
Woese C. R. 141
Wolf M. 57, 68
Wolfson H. A. 373
Woodcock G. 159
Wunderli P. 372
Wüst W. 614
Xianlin J. 427
Yamaguchi M. 98, 110
Yusa M. 58, 68
Zimmer H. 377, 382
Zimmer S. 382, 436
Zubatý J. 140, 615

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «А под маской было звездно...» *Блок А. А.* 641
«А там все также море бьет...» *Межиров А.* 726
«Абхидхармакош» 385, 400, 410, 426
«Абхинавабхарата» 366
«Абхисамаялашкарараджняпарамиитаупадешашастра» 397
«Авеста» 70, 232, 235, 282
«Авиатор» *Блок А. А.* 642
«Автобиография Хаттусилиса III» 266, 267, 284
«Автобиография» Бертрана Рассела 75
«Агамасутра» 426
«Агамемнон» *Эсхил* 433
«Агарикапаракопатти» 389
«Ад» *Стринберг А.* 429, 430
«Адхьярдхашастака» *Матричета* 403
«Александрийские песни» *Кузмин М.* 198, 721
«Алиса в стране чудес» *Кэрролл Л.* 171, 457
«Алмаст» *Парнок С.* 197, 209
«Амбараджатака» 403
«Ангуттараникая» 408
«Анитьяварга» 398
«Анна Каренина» *Толстой Л. Н.* 568
«Апелесова черта» *Пастернак Б. Л.* 501
«Апокалипсис» 540
«Апрамадаварга» 398
«Аранемиджатака» 392, 399, 413, 424
«Арап Петра Великого» *Пушкин А. С.* 18
«Ариадна» *Цветаева М. И.* 560, 632, 667, 680, 717
«Арьяшураджатакамала» 387
«Ассиро-Вавилонский эпос» 244
«Астральный роман» *Бердяев Н. А.* 171, 550
«Аттика» 190
«Атхарваведа» 353
- «Бабий Яр» *Евтушенко Е. А.* 518
«Бабочка-буря» *Пастернак Б. Л.* 642
«Бал» *Баратынский Е. А.* 43, 59
«Баллада о героях прошлых времен» 249

- «Баллада о цирке» *Межиров А.* 568, 679, 725, 726, 729, 730, 747, 749, 751, 752—754, 756, 758—763
- «Баллада Редингской тюрьмы» *Уайльд О.* 459
- «Баллада» («Бывает, курьером, на борзом...») *Пастернак Б. Л.* 678, 739
- «Баллады о Востоке и Западе» *Киплинг Р.* 178
- «Барышня-крестьянка» *Пушкин А. С.* 30
- «Бедная Лиза» *Карамзин М.* 60
- «Белая Индия» *Клюев Н. А.* 183—185, 203
- «Бесовские рисунки» *Пушкин А. С.* 13
- «Бесплодная земля» *Элиот Т. С.* 166, 201, 529
- «Бесплодные усилия любви» *Шекспир У.* 69
- «Бессонница» *Тарковский А.* 731
- «Бесчисленные зеркала» *Гумилев Н.* 753
- «Бесы» *Пушкин А. С.* 31, 34, 131, 561
- «Близнец в тучах», сборник, *Пастернак Б. Л.* 745
- «Божественная комедия» *Данте А.* 38, 116, 117, 566
- «Бой петухов» *Вознесенский А. А.* 727
- «Борис Годунов» *Пушкин А. С.* 18
- «Боясь расплескать, приношу головную боль...» *Бродский И. А.* 745
- «Брахадьютикумбакаравадала» 385
- «Британская Индия» *Леве А.* 512
- «Броненосец Потемкин» (фильм) *Эйзенштейн С. М.* 532
- «Буддхастотрапракаранья» 392
- «Буддхачарита» *Ашвагхоши* 389
- «Бундахишин» 232
- «Буранный полустанок» («И дольше века длится день») *Айтматов Ч.* 112
- «Буря» *Шекспир У.* 576
- «Бхагаватгита» 232
- «Бхадракальпаванада» 384
- «Была ты всех ярче, верней и прелестней...» *Блок А. А.* 642
- «Былое и думы» *Герцен А. И.* 498
- «В Англии I—VII» *Бродский И. А.* 733—735
- «В библиотеке» *Гумилев Н. С.* 753
- «В Италии» *Бродский И. А.* 734
- «В костюме светлом Коломбины...» *Случевский К. К.* 494
- «В окрестностях Александрии...» *Бродский И. А.* 735
- «В Петербурге мы сойдемся снова...» *Мандельштам О. Э.* 635, 636
- «В поисках утраченного времени» *Пруст М.* 203
- «В синем небе, в темной глубине...» *Блок А. А.* 642
- «В час, когда пьянеют нарциссы» *Блок А. А.* 643
- «Вавила и скоморохи», былина 594
- «Валтасар» *Рильке Р.-М.* 180
- «Валькирия» *Вагнер Р.* 467, 469
- «Вачаварга» 398
- «Веды» 165
- «Век коронованной Интриги...» *Цветаева М. И.* 679
- «Великан с голубыми глазами» *Хикмет Н.* 721
- «Великан» *Элиаде М.* 551
- «Венецианские строфы» *Бродский И. А.* 733, 734, 735

- «Венецкой жизни мрачной и бесплодной...» *Мандельштам О. Э.* 635, 636
 «Вербь — это весенняя таль...» *Блок А. А.* 642
 «Весна и зима» *басня Эзопа* 77
 «Весь день — как день: трудов исполнен малых...» *Блок А. А.* 642
 «Ветер налетит, завоюет снег...» *Блок А. А.* 642
 «Ветер стих, и слава зарева...» *Блок А. А.* 635
 «Ветровое стекло» *Межиров А.* 725
 «Вечер шутов» (фильм) *Бергман И. И.* 759
 «Вечера и ночи» *Фет А. А.* 496
 «Вечное возвращение» *Кокто Ж.* 455
 «Вздорная ода» *Сумароков А. П.* 621, 622, 623
 «Взятье Казанского царства» 594
 «Видение мурзы» *Державин Г. Р.* 764
 «Видение» («*Somnium*») *Кеплер* 472
 «Видение» *Йейтс У. Б.* 183, 184
 «Византия» *Йейтс У. Б.* 184
 «Викинги» *Ибсен Г., спектакль У. Крэгга* 461
 «Виташокавадана» 403
 «Вифлеем», *спектакль, постановка У. Крэгга* 460, 461
 «Вишвантараджатака» 387, 403
 «Вишнудхармотгарapuraна», *трактат* 368, 369
 «Влюбленный бес» *Пушкин А. С.* 11—15, 21, 30, 34, 37, 48, 49, 53, 54, 63, 64
 «Вновь оснеженные колоины...» *Блок А. А.* 642
 «Вода и Хню» 85
 «Война и Мир» *Толстой Л. Н.* 562
 «Война конца света» *Льоса В.* 532, 533
 «Война окончена» *Льоса В.* 530
 «Волны» *Пастернак Б. Л.* 177
 «Володя» *Цветаева М. И.* 75
 «Волшебная гора» *Манн Т.* 445, 540
 «Вольные мысли» *Блок А. А.* 496
 «Ворон» *По Э. А.* 506
 «Восемь с половиной» (фильм) *Феллини Ф.* 759
 «Восславим приход весны! Ополоснем лицо...» *Бродский И. А.* 735
 «Восторг души» *Тургенев И. С.* 678
 «Восходящее желтое солнце следит косымн...» *Бродский И. А.* 734, 735
 «Вот он — ветер...» *Блок А. А.* 642
 «Времена года» 526
 «Время подсчета цыплят ястребом...» *Бродский И. А.* 735
 «Второе рождение» *Пастернак Б. Л.* 635, 643
 «Высокая болезнь» *Пастернак Б. Л.* 764
 «Выстрел» *Пушкин А. С.* 30
 «Выхожу один я на дорогу...» *Лермонтов М. Ю.* 183, 575

 «Гавриилиада» *Пушкин А. С.* 34
 «Гадальщик на камешках» *Элиаде М.* 551
 «Гадание о будущей войне с хурритами» 257
 «Газэлы» *Парнок С.* 197
 «Галилея» 190
 «Гамлет» *Пастернак Б. Л.* 463, 514, 649
 «Гамлет» *Шекспир У.* 126, 459, 461, 462, 463, 465—467, 486, 514

- «Гарбхавакрантисутра» 388, 411
«Гарбхасутра» 411
«Гаргантюа и Пантагрюэль» *Рабле Ф.* 542, 543
«Гейне и мы», *статья, Анненский И.* 490
«Гейнеобразное» *Маяковский В. В.* 501
«Гейнрих фон Офтердинген» *Новалис* 209
«Гильгамеш» *Баттиато Ф.* 237
«Гильгамеш» *Нергард П.* 237
«Гильгамеш», *вокальное сочинение для голоса и рояля, Слонимский С.* 237
«Гильгамеш», *мистерия, Труакс Б.* 237
«Гильгамеш», *поэма* 113, 114, 189, 236—239, 242, 249, 251
«Гильгамеш», *пьеса, Вуйович С.* 237
«Гильгамеш», *роман, Ганьон А.* 237
Гимн Матричеты в честь Будды 396
«Гимн судьбе» *Маяковский В. В.* 710
«Гимны к ночи» *Новалис* 188
«Глаза и слезы» *Марвел Э.* 486
«Глинянная повозка» *Шудрака* 361, 374
«Голос души» *Пастернак Б. Л.* 128, 130, 140
«Город пышный, город бедный...» *Пушкин А. С.* 495
«Госпожа Ленин» *Хлебников В.* 213
«Граф Нулин» *Пушкин А. С.* 59
«Гренадеры» *Гейне Г.* 493, 495
«Гробницы Индии и храмы в звездной мгле» *Гюго В.* 203
«Гробовщик» *Пушкин А. С.* 24, 30, 31, 35, 38, 41, 57, 62
«Громокипящий кубок» *Северянин И.* 739
- «Да здравствует Мексика!» *Эйзенштейн С. М.* 532
«Дальние руки» *Джойс Д.* 164
«Дандакамала» 406
«Дар Горуна аль-Рашнда» *Йейтс У. Б.* 183
«Дар Тонкиция» 412
«Дашарупа» *Дхананджаи* 363
«Две книги» *Пастернак Б. Л.* 128
«Двенадцать тысяч голов» *Элиаде М.* 551
«Двенадцать» *Блок А. А.* 559, 652, 678
«Девятьсот пятый год» *Пастернак Б. Л.* 739
«Декамерон» *Боккаччо Д.* 340
«Демон» *Блок А. А.* 642, 753
«Дерево» *Аполлинер Г.* 202
«Деревья», *цикл, Цветаева М. И.* 714, 715
«Детство Люверс» *Пастернак Б. Л.* 517
«Диалог между Душой и Телом» *Марвел Э.* 76
«Диван» *Гёте И. В.* 177, 202, 204, 205, 206
«Дивьявадана» 387, 391, 403
«Дндона и Эней» *Перселл, спектакль У. Крэга* 460
«Дитё» *Иванов Вс. В.* 533
«Дифирамб Пегасу» *Сумароков А. П.* 622, 629
«Дневники» *Кафка Ф.* 168
«Дни расплетают тряпочку...» *Бродский И. А.* 735
«Доблестные студюозусы» *Козьма Прутков* 494

- «Доктор Фауст» *Манн Т.* 15, 169
«Домик в Коломне» *Пушкин А. С.* 28, 31, 36, 55
«Дон Жуан» *Байрон Д. Г.* 329, 481, 578
«Дон Жуан» *Мольера, спектакль Мейерхольда* 649
«Дорога и судьба» *Шаламов В.* 728, 731
«Дорога» (фильм) *Феллини Ф.* 759
«Дочь капитана» *Элиаде М.* 551
«Драма Аллен» *Леве А.* 506, 510
«Другое благословение для ребенка» *Херрик Р.* 166
«Другой хор к превратному свету» *Сумароков А. П.* 594
«Дхармапада» 381, 393, 413
«Дхармасамграха» 410
«Дхваньялока» *Анандавардхана* 365, 366, 367, 374—377
«Дядя Ваня» *Чехов А. П.* 466
- «Евгений Онегин» *Пушкин А. С.* 18, 34, 48, 53, 54, 119, 562, 748, 749
«Еврейские мелодии» *Байрон Д. Г.* 180
«Египетские ночи» *Пушкин А. С.* 21, 53
«Египтянин» *Мандельштам О. Э.* 209
«Единственный» *Гёльдерлин* 188
«Елисей» *Майков А.* 49
- «Жалобная песнь благородной Асан-Агницы» *Востоков А. Х.* 595, 596
«Жемчуга», сборник, *Гумилев Н. С.* 753
«Жертвоприношение» *Тарковский А.* 545
«Жизнь в рассеянном свете...» *Бродский И. А.* 735
«Житие великого грешника» *Достоевский Ф. М.* 12
- «За гремучую доблесть грядущих веков...» *Мандельштам О. Э.* 167
«Заблудившийся трамвай» *Гумилев Н. С.* 184
«Завещание Иосифа», арамейский текст 292
«Завещание Хаттусилнса I» 260, 261, 266, 279, 281, 359
«Завещания 12 патриархов», древнееврейский текст 292
«Замерший кисельный берег...» *Бродский И. А.* 734
«Заместительница» *Пастернак Б. Л.* 46
«Замок» *Кафка Ф.* 169
«Западно-восточный диван» *Гейне Г.* 204, 205
«Записки блокадного человека» *Гинзбург Л.* 517
«Записки из кельи» *Камо-но Темэй* 439, 440, 445
«Записки Мальте Лауридса Бригге» *Рильке Р.-М.* 505
«Зверинец» *Хлебников В.* 721
«Зверю — берлога...» *Цветаева М. И.* 643
«Здесь все полно рассказами о гетто...» *Иванов Вяч. Вс.* 520
«Здравствуй! Тысячу раз мой привет тебе. Ночь!» *Фет А. А.* 496
«Земля» *Пастернак Б. Л.* 765
«Зеркало» (фильм) *Тарковский А.* 534
«Зимняя дорога» *Пушкин А. С.* 31, 131, 561
«Змей» *Элиаде М.* 551
«Золото и булат» *Пушкин А. С.* 69, 74, 75, 78
- «И тучи оводов...» *Цветаева М. И.* 643

- «И ты предстала мне, Флоренция...» *Комаровский В.* 765
«И цзин» («Книга перемен») 233—235
«Идешь на меня похожий...» *Цветаева М. И.* 678
«Из края в край, из града в град...» *Тютчев Ф. И.* 492
«Из мрака» *Блок А. А.* 642
«Из хрустального тумана...» *Блок А. А.* 641, 642
«Илиада» *Гомер* 593, 602
«Или-или» *Кьеркегор С.* 648
«Имена для преследуемых» («Namen für den Verfolgten») *Бобровский И.* 524
«Имру-удь-Кайс» *Бунин И. А.* 196
«Имя розы» *Эко У.* 538, 539, 540, 541, 545, 546
«Имя твое...» *Цветаева М. И.* 643
«Индийский мотив» *Бальмонт К.* 183
«Индийский мудрец» *Бальмонт К.* 183
«Индия духов» *Гейне Г.* 184
«Иней» *Пастернак Б. Л.* 730, 740
«Иркутск» *Межиров А.* 726
«Искательница вшей» *Рембо А.* 510
«Искусство театра» («Первый диалог») *Крэг Э. Г.* 461
«История письма в средние века» *Добиаш-Рождественская О. А.* 544
«История старшего брата», тамильский эпос 40
«Исэ моногатари» 439, 441, 442, 443, 445, 447
«Ишки» *Мятлев И.* 172
- «Ка» *Хлебников В.* 172, 173, 193
«Кавьядарша» *Дандин* 364
«Кавьяланкара» *Бхамаха* 375
«Как давно я топчу...» *Бродский И. А.* 734, 735
«Калевал» *Эсхил* 279
«Калила и Димна» 348, 351
«Каллиграммы» *Аполлинер Г.* 202
«Камаварга» 398
«Каменный гость» *Пушкин А. С.* 30, 63, 647, 648, 649
«Камерная музыка» *Джойс Д.* 165
«Карадаг» *Петровых М.* 727
«Карма» *Толстой Л. Н.* 173
«Кармавивханга» 408, 413
«Карфагенянин» *Плавт* 153, 156
«Каталог придворных книг, или Библиотека придворного» *Донн Д.* 473
«Каутильяхаштра» 338
«Квинтет» *Бродский И. А.* 735, 738
«Квинтэссенция ада» *Донн Д.* 473
«Келломяки» *Бродский И. А.* 733, 734
«Кеитавр» *Андайк Д.* 164
«Киприанов пир» *Эко У.* 542, 543
«Книга гигантов» 241
«Книга джунглей» *Киплинг Р.* 178
«Книга Исхода» 231, 283
«Книга мертвых» 114
«Книга первая. Дракон» *Гумилев Н. С.* 242
«Книга песен» *Гейне Г.* 191, 204, 490, 503, 509

- «Книга притчей Соломоновых» 282
 «Книга Шатсура» 391
 «Когда в сосульках сеновал...» *Пастернак Б. Л.* 9
 «Когда вверху» см. «Энума Элиш»
 «Когда невзначай в воскресенье...» *Блок А. А.* 642
 «Козлиная песнь» *Вагинов К.* 164, 543
 «Кольцо существование тесно...» *Блок А. А.* 647
 «Комета» *Станиславский К. С.* 467
 «Конармия» *Бабель И.* 532
 «Корабли идут» *Блок А. А.* 643
 «Кориолан» *Шекспир У.* 82
 «Король Лир» (спектакль) *Стуруа Р.* 467, 545
 «Король Лир» *Шекспир У.* 545
 «Котлован» *Платонов А.* 550
 «Кошки» *Бодлер Ш.* 131, 141
 «Критика на оду» *Сумароков А. П.* 621, 622, 629
 «Кродхаварга» 398
 «Кружева истлевают» *Малларме С.* 510
 «Крысолов» *Цветаева М. И.* 656
 «Кубла Хан» *Кольридж С.* 177
 «Куст» *Цветаева М. И.* 679
- «Лала Рук» *Жуковский В. А.* 203
 «Лалла Рук» *Мур Т.* 203, 204
 «Лапа» *Хармс Д.* 172
 «Легенда» *Пушкин А. С.* 19, 30, 62
 «Ледяная тиара гор...» *Цветаева М. И.* 643, 678
 «Лейтенант Шмидт» *Пастернак Б. Л.* 559, 643, 652
 «Леннинград» *Мандельштам О.* 218
 «Леопард» *Лампедуза* 168
 «Лепанто» *Честертон Г. К.* 175, 176
 «Летопись Суппилулиумаса» 263
 «Летопись Тудхалияса» 266
 «Летопись Хаттусилиса I» 260, 262, 266, 267, 284, 373
 «Линор безумного Эдгара» *Блок А. А.* 506
 «Литания» («The Litanie») *Дони Д.* 474, 480, 481
 «Литовские клавиры» *Бобровский И.* 523, 525—530
 «Литовские рассказы» («Litauische Geschichte») *Бобровский И.* 529
 «Логико-философский трактат» *Витгенштейн Л.* 212—214
 «Лолита» *Набоков В. В.* 457, 543
 «Лочана» 378
 «Людвиг Берн» *Гейне Г.* 499
 «Люди и положения» *Пастернак Б. Л.* 128
- «Мадагаскарская песнь» *Батюшков К. Н.* 203
 «Май жестокий с белыми ночами!..» *Блок А. А.* 641
 «Майтрейя» *Элиаде М.* 548, 549
 «Майтрейяваданавьякарана» 391
 «Майтрейявьякарана» 391
 «Майтрейясамити» 390, 391, 393, 395
 «Майтрейясамитинатака» 391, 398, 421

- «Макбет» У. Шекспир 464, 465, 466, 467
«Манас» 112, 113
«Мандалей» Киплинг Р. 178
«Марбург» Пастернак Б. Л. 643
«Марко-Кралевиц в темнице» Востоков А. Х. 595
«Маркс и Энгельс об искусстве» Лившиц М. А. 500
«Мартаварга» 398
«Мастер и Маргарита» (фильм) А. Вайда 649
«Мастер и Маргарита» Булгаков М. А. 169, 550, 649
«Мастерство Гоголя» Белый А. 465
«Махабхарата» 40, 232, 338, 343, 354
«Махавамса» 354
«Махавасту» 384, 385, 386
«Махавьюпатти» 408, 410
«Махаджатокамала» 385
«Махакармавибханга» 408
«Махаянасутраламкарашаstra» 397
«Мацукадзе», лирическая пьеса 448
«Маяковскому» Цветаева М. И. 678
«Медный всадник» Пушкин А. С. 28, 29, 44, 45, 56
«Мейтрейясамитинатаки» 390, 391
«Мертвецкая мгла» Пастернак Б. Л. 338
«Мертвые души» Гоголь Н. В. 580
«Метаморфозы» Кафка Ф. 550
«Метель» Пушкин А. С. 30, 57
«Метемпсихоз» Донн Д. 477
«Милый демон» Пастернак Б. Л. 62
«Минувшее» 520
«Мистерия» Скрябин А. Н. 12
«Мнимый мученик» Донн Д. 471, 473
«Может стать так, может иначе...» Пастернак Б. Л. 128, 214, 643
«Мой письменный верный стол...» Цветаева М. И. 678
«Мой шегол, я голову закину...» Мандельштам О. 637
«Молитвы, сочиненные другом» («Vota amico facta») Донн Д. 474
«Монастырь св. Бригитты» Титов В. П. 53
Молитва Кантучилиса 281, 282
«Мотылек» 197
«Мохини Четтерджи» Йейтс У. Б. 183, 187
«Моя рука давно отвыкла...» Межиров А. 760
«Мраморный фавн» Фолкнер У. 165
«Мулясарвастиваданикаявинаябхайшаджьявасту» 384
«Мцыри» Лермонтов М. Ю. 129, 731, 741, 765
«Мы» Уэллс Г. 550, 643
«Мысль о тебе удаляется...» Бродский И. А. 734
«Мышеловка» 462, 467
«Мэнада» 190, 209

«На Виа Джулия» Бродский И. А. 734
«На поле Куликовом» Блок А. А. 175
«На пути из Назарета» Бунин И. А. 179
«На ранних поездах», сборник, Пастернак Б. Л. 740

- «На севере диком стоит одиноко...» *Лермонтов М. Ю.* 492
 «На севере мрачном...» *Гейне Г.* 491
 «На серые камни ложилась дремота...» *Блок А. А.* 643
 «На счастье» *Державин Г. Р.* 49
 «На улице дождик и слякоть...» *Блок А. А.* 642
 «На улице Мынтулясы» *Элиаде М.* 551
 «Надежда» *Мальро А.* 511
 «Назидание» *Бродский И. А.* 737
 «Нандавадана» 392
 «Нандавилапа» 388
 «Нандаправрадждана» 388
 «Насмешница» *Пастернак Б. Л.* 635
 «Натьяштра» 360—364, 366, 375
 Наставления брахмана Аранеми 398
 «Не проломанное ребро...» *Цветаева М. И.* 643
 «Невидимка» *Блок А. А.* 642
 «Незнакомка» *Блок А. А.* 663, 765
 «Неровный строй домов сутулых...» *Межиров А.* 726
 «Несколько положений», манифест, *Пастернак Б. Л.* 457, 723
 «Никто ничего не отнял...» *Цветаева М. И.* 656
 «Нильская дельта» *Соловьев В.* 188
 «Нитисара» 368
 «Новая жизнь» *Бродский И. А.* 734
 «Новая модель Вселенной» *Успенский П. Д.* 551
 «Новый Жюль Верн» *Бродский И. А.* 733, 734
 «Ноктюрн» («*Nocturnas*») *Брадженис Б.* 585
 «Ночная Фиалка» *Блок А. А.* 465, 637
 «Ночной полет» *Сент-Экзюпери А.* 511
 «Ночные ласточки Интригн...» *Цветаева М. И.* 662, 679
 «Ночь — как века, и томный трепет...» *Блок А. А.* 642
 «Ночь, улица, фонарь, аптека...» *Блок А. А.* 642
 «Ночью как-то вольнее дышать мне...» *Фет А. А.* 497
- «О душе» *Аристотель* 543
 «О расширении пределов русской словесности» *Хлебников В.* 194
 «О, весна без конца и без краю...» *Блок А. А.* 643
 «О, что мне закатный румянец...» *Блок А. А.* 643
 «Облако в штанах» *Маяковский В. В.* 192
 «Обман» *Блок А. А.* 643, 644
 «Образность Шекспира» *Сперджен К.* 465
 «Огненный ангел» *Брюсов В. Я.* 544
 «Ода 1747 г.» *Ломоносов М. В.* 575, 619—629, 764
 «Ода 1759 г.» *Ломоносов М. В.* 619
 «Ода на день восшествия на всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны» *Ломоносов М. В.* 619
 «Ода на мир» («*Ode sur la Paix*») *Ронсар* 575, 621
 «Одиссея» *Гомер* 255, 274
 «Оды торжественные» *Сумароков А. П.* 629
 «Окно, пюпитр, и как овраги эхом...» *Пастернак Б. Л.* 643
 «Определение любви» *Марвел Э.* 486
 «Определение поэзии» *Пастернак Б. Л.* 643

- «Опять весна» *Пастернак Б. Л.* 740
«Орел» *Гёльдерлин* 188
«Орфей» (фильм) *Кокто Ж.* 165, 649
«Орфей» *Глюк* 649
«Осенний крик ястреба» *Бродский И. А.* 734, 735
«Осень патриарха» *Маркес Г.* 171, 550
«Остров пингвинов» *Франс А.* 540
«Откуда такая нежность» *Цветаева М. И.* 678
«Отплытие в Византию» *Йейтс У. Б.* 184
«Охранная грамота» *Пастернак Б. Л.* 120, 184
- «Павильон или Пора Томаса У. Ланса» («*Le Pavillon, ou la Saison de Thomas W. Lance*») *Леве А.* 509
«Павильон» *Бодлер Ш.* 506
«Падение дома Ашероу» *По Э. А.* 506
«Палестина» *Вяземский П.* 179
«Памятник» *Пастернак Б. Л.* 189
«Памятник» *Пушкин А. С.* 174
«Память прошлого» *Козьма Прутков* 494
«Панмонголизм» *Соловьев В.* 175
«Панчатантра» *Вишнушарман* 338—351, 385
«Парад» (спектакль) *Дягилев С.* 170
«Пастораль» *Шаламов В.* 731
«Патаянтика» 415
«Певчий» («*Chantre*») *Аполлинер Г.* 443
«Пепел» *Андрей Белый* 748, 764
«Первое свидание» *Белый А.* 187, 728, 750, 764
«Первые прения между Телом и Душой» *Элиот Т. С.* 75
«Перед зеркалом» *Ходасевич В. Ф.* 121
«Перекоп» *Тихонов* 740
«Переложение Плача Иеремиин» *Донн Д.* 480
«Персидские мотивы» *Есенин С.* 194, 195
«Персона» *Бергман И. И.* 213
«Перуджия» *Блок А. А.* 642
«Песни западных славян» *Пушкин А. С.* 561, 593—595, 599
«Песни и сонеты» («*Songs and Sonnets*»), *сборник, Донн Д.* 471, 474, 475, 477—480
«Песни об Улликумми» 264
«Песни» («*Cantos*») *Э. Паунд* 201
«Песнь Ада» *Блок А. А.* 647, 649
«Песнь начала» *Гумилев Н.* 242
«Песнь о Божественном Кесси, отце гор» 271
«Песнь о Роланде» 259
«Песнь об охотнике Кесси» 265
«Песнь об Улликумми» 271, 274
«Петербург» *Белый А.* 24, 171, 550
«Пиковая дама» *Пушкин А. С.* 21, 28, 34, 37, 40, 53, 57, 58, 64
«Пир во время чумы» *Пушкин А. С.* 34
«Пир» *Платон* 188
«Письма династии Минь» *Бродский И. А.* 733, 734
«Плащ», цикл, *Цветаева М. И.* 662, 679
«Пляски смерти» 40

- «По дороге в Упсалу» *Соловьев В.* 204
 «По ком звонит колокол» *Хемингуэй Э.* 124
 «По стене сбежали стрелки...» *Пастернак Б. Л.* 501
 «Поверх барьеров», сборник, *Пастернак Б. Л.* 128, 376, 457, 465, 678, 739
 «Повести Белкина» *Пушкин А. С.* 20
 «Подкова» *Межиров А.* 725, 726, 728, 730, 731
 «Подражание японскому» *Иванов Вяч.* 198
 «Подражания древним» *Батюшков К. Н.* 196
 «Подражания Корану» *Пушкин А. С.* 180, 182, 196, 206, 208
 «Поздней осенью из гавани...» 641
 «Поладим» *Цветаева М. И.* 75
 «Полдень в комнате...» *Бродский И. А.* 741
 «Полная гибель всерьез» («La mise à mort») *Арагон Л.* 562
 «Полонез: вариация» *Бродский И. А.* 745
 «Полтава» *Пушкин А. С.* 18
 «Поминки по Финнегану» («Finnegan's Wake») *Джойс Д.* 170
 «Помнишь свалку вещей на железном стуле...» *Бродский И. А.* 734, 735
 «Портрет художника как щенка (в юности)» *Томас Д.* 165, 166, 473
 «Посейдон» *Гейне Г.* 496
 «Посещение» *Блок А. А.* 642
 «Последняя лента Краппа» *Беккет С.* 213
 «Похищение Солица» 607
 «Похождения факира» *Иванов Вс. В.* 501, 759
 «Похоронят, зарюют глубоко...» *Блок А. А.* 642
 «Почтовые открытки» *Леве А.* 509, 510
 «Поэзия, я буду клясться...» *Пастернак Б. Л.* 643
 «Поэма без героя» *Ахматова А. А.* 171, 649, 736
 «Поэма Горы» *Цветаева М. И.* 576, 578, 657, 678
 «Поэма заставы» *Цветаева М. И.* 678
 «Поэма Конца» *Цветаева М. А.* 559, 560, 568, 578, 643, 652, 653, 657, 662, 667, 671, 675—
 678, 680, 720, 731, 745
 «Поэма о ближнем» *Пастернак Б. Л.* 723
 «Поэт с берегов Рейна» *Копелев Л.* 502
 «Поэтика» *Аристотель* 543, 545
 «Поэтика» *Вамана* 364, 365
 «Праздник, который всегда с тобой» *Хемингуэй Э.* 200
 «Пратимокшасутра» 392
 «Пратитьясамутпада» 415
 «Превыше крестов и труб» *Цветаева М. И.* 678
 «Представление о встрече с Буддой Майтрейей» 421, 427
 «При отъезде из Ньюстедского аббатства» *Байрон Д. Г.* 175
 «Прилив» *Бродский И. А.* 734, 744
 «Примечания папоротника» *Бродский И. А.* 734, 737
 «Притчи» *Сумароков А. П.* 55, 56
 «Про это» *Маяковский В. В.* 559, 652, 684, 709
 «Пробел разума» 117
 «Пролог» *Ахматова А. А.* 171
 «Пролог» *Гейне Г.* 502
 «Пророк» *Лермонтов М. Ю.* 183
 «Пророк» *Пушкин А. С.* 76, 180—182, 192, 208
 «Процесс» *Кафка Ф.* 169

- «Прощание со снегом» *Межиров А.* 760, 762, 765
«Прощанье, запрещающее грусть» *Донн Д.* 476
«Прусская элегия» («Pruzzische Elegie») *Бобровский И.* 525, 530
«Психология искусства» *Выготский Л. С.* 134, 462
«Пуниец» *Плавт* 153, 154
«Пуньявантаджака» 327, 384, 386
«Путешествие в Индию» *Форстер* 548
«Путешествие Вавилы со скоморохами» 678
«Путешествия» («Voyages») *Леве А.* 508
«Пьяный корабль» *Рембо А.* 177, 509, 510
Послание графине Бедфорд *Донн Д.* 471
- «Раджаврити» 399
«Раджашекхара» 365
«Развивая Платона...» *Бродский И. А.* 733, 734, 738
«Разговор о Данте» *Мандельштам О. Э.* 484, 572
«Разрыв» *Пастернак Б. Л.* 479
«Расагангадхара» *Джаганнатха* 352
«Рассказ египтянина Сиунехта» 234
«Рахасьяланкара» 410
«Ревизор» *Гоголь Н. В.* 126
«Резиденция» *Бродский И. А.* 734
«Ригведа» 70, 92, 94, 101, 148, 149, 160, 232, 234, 235, 330, 343, 352, 353, 356—360, 371, 601, 602, 604, 615
«Римские элегии» *Бродский И. А.* 734
«Рип Ван Винкле» *Ирвинг В.* 552
«Риторика» *Ломоносов М. В.* 619
«Родина» *Цветаева М. И.* 662
«Рождественская звезда» *Бродский И. А.* 734
«Рождество» («Christmas») *Леве А.* 509
«Розана и Любим» *Николаев Н. П.* 126, 140
«Романтические цветы» (сборник) *Гумилев Н. С.* 753
«Романцero» *Гейне Г.* 500
«Рупавалия» 354
«Рупьяватъявадана» 387, 395
«Руслан и Людмила» *Пушкин А. С.* 55, 59
«Рыцарь-монах» *Блок А. А.* 189
- «С добрым утром» *Донн Д.* 471
«Садхана богини Тары» 369
«Саламбо» *Флобер Г.* 158
«Сампсон» *Языков Н. М.* 180
«Самьюктагатасутра» 393
«Сан-Пьетро» *Бродский И. А.* 735
«Сатирикoн» *Петроний* 154
«Саткаварга» 398
«Саундаранандакавье» 388
«Сахитъядарпана» 367
«Свет дхвани» *Дхваньялока* 350, 369, 376
«Светлана» *Жуковский В. А.* 57
«Свободные стихи о рабстве», сборник 724

- «Свояси» *Хлебников В.* 213
«Священные сонеты» («Holly Sonets») *Донн Д.* 474, 479, 481
«Северное море» *Гейне Г.* 496
«Седые сумерки легли...» *Блок А. А.* 646, 647
«Седьмая печать» *Бергман И. И.* 58
«Семеро против Фив» *Эсхил* 91, 281
«Сережа» *Цветаева М. И.* 75
«Сертаны» *Кунья Э.* 533
«Сестра моя жизнь» *Пастернак Б. Л.* 179, 214, 501, 508
«Сидя в тени...» *Бродский И. А.* 741
«Символизм» *Белый А.* 129
«Симор: Введение» *Сэлинджер Д.* 168, 195, 196, 460, 722
«Сказка о Правде и Кривде» 274
«Скифы» *Блок А. А.* 175, 176
«Скорый на Бенарес» *Леве А.* 509
«Скрипка Паганини» *Пастернак Б. Л.* 643
«Слово о полку Игореве» 601, 603
«Смерть Гильгамеша» 239
«Смритиварга» 398
«Смуглая леди сонетов» *Б. Шоу* 458
«Снежная вязь» *Блок А. А.* 643
«Соловей и роза» *Фет А. А.* 204
«Солярис» *Тарковский А.* 46
«Сон» *Лермонтов М. Ю.* 183
«Сонет об истории» («Sonets par vesturi») *Адамсон Э.* 579
«Спекторский» *Пастернак Б. Л.* 764
«Сплин» *Бодлер Ш.* 506, 507
«Спор Головы и Тела» *Дешан* 75
«Спор Дерева с Тростником» 73
«Спор Козла с Пальмой» 70
«Спор Лета и Зимы» 70, 73
«Спор Мотыги с Плугом» 72—74
«Спор Овцы с Зерном» 72
«Спор Пальмы с Тростником» 77
«Спор Серебра и Меди» 74
«Спор» *Лермонтов М. Ю.* 69, 77, 176, 228
«Средь шумного бала...» *Самоилов Д.* 711—714
«Старый дворик в Вильме» («Alter Hof in Wilna») *Бобровский И.* 528
«Старый, старый сон. Из мрака...» *Блок А. А.* 642
«Стачка», фильм, *Эйзенштейн С. М.* 532
«Стефанит и Ихнилат» 348
«Стихи к Пушкину» *Цветаева М. И.* 675
«Стихи к Чехии» *Цветаева М. И.* 680
«Стихи нужны» *Жовтис А.* 721
«Стихи о зимней компании 1980-го года» *Бродский И. А.* 735
«Стихи о мальчике» *Межиров А.* 756
«Стол», цикл, *Цветаева М. И.* 666
«Столп и утверждение истины» *Флоренский П. А.* 171
«Стрельна» *Бродский И. А.* 734
«Строение Сквадра» *Востоков А. Х.* 595
«Строфы» *Бродский И. А.* 741

- «Субхиштагавестинджатака» 399
«Суприявадана» 402
«Сутганипата» 390
«Сучаритаварга» 398
«Сфинксы над Невой» *Иванов Вс. В.* 192
«Сыновей ночей синева...» *Хлебников В.* 558
- «Таблица Телепинуса» 260, 261
«Таблицы Мейснера» 242, 246
«Там, в ночной завывающей стуже...» *Блок А. А.* 643
«Там, где купальни, бумагопрядильни...» *Мандельштам О. Э.* 636
«Тема» *Пастернак Б. Л.* 92, 186, 189, 191, 192
«Тень звука» *Вознесенский А.* 731
«Терпеливо, как щебень бьют...» *Цветаева М. И.* 678
«Тихая ночь. На улицах дрема...» *Анненский И.* 498
«Тоска по Родине» *Цветаева М. И.* 662
«Тоска» *Пастернак Б. Л.* 179
«Точка всегда обозримей в конце прямой...» *Бродский И. А.* 735
«Три розы» *Веневиных Д. В.* 204
«Три свидания» *Соловьев В.* 188
«Тринадцать способов видеть дрозда» *Стивенс У.* 723
«Тристан и Изольда» 455
«Труба Гуль-муллы» *Хлебников В.* 194, 195, 198
«Ты — как отзвук забытого гимна...» *Блок А. А.* 642
«Ты в ветре, веткой пробуешь...» *Пастернак Б. Л.* 643
«Ты вся в жемчугах и алмазах...» *Фет А. А.* 497
«Ты нам грезишь последним часом» *Блок А. А.* 467
«Ты узнаешь меня по почерку...» *Бродский И. А.* 735
«Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной...» *Бродский И. А.* 734, 735
- «У цыганок» *Элиаде М.* 552
«Уданаварга» 392—398, 401—403, 413, 415, 420
«Уданаланкара» *Дхармасом* 397, 398, 401, 406, 410, 413, 415, 417, 420, 426
«Уданастотра» 415, 417
«Удапаланкара» 389
«Уединенный домик на Васильевском» *Титов В. П.* 13—15, 17, 28, 30, 34, 34, 37, 38—45, 55, 57, 58, 60—64
«Уж вечер холодной полосой...» *Блок А. А.* 642
«Ужас» *Гумилев Н. С.* 753
«Указатель к истории моих дней» *Крэг Э. Г.* 456
«Улисс» *Джойс Д.* 164, 200, 454, 576
«Улица, улица...» *Блок А. А.* 642, 644
«Улица. Лица...» *Блок А. А.* 644
«Улялюм» *По Э. А.* 264, 506
«Умерший язык» («*Gestorbene Sprache*») *Бобровский И.* 523
«Унижение» *Блок А. А.* 642
«Унмадаянтиджатака» 387
«Упанишады» 232
«Урал впервые» *Пастернак Б. Л.* 739
«Урания», *сборник, Бродский И. А.* 733—735, 737, 738, 741, 745

- «Фамира-Кифарэд» *Анненский И.* 164, 190
«Фауст» *Гёте И. В.* 38, 121, 167, 232, 652
«Фауст» *Клингера* 49
«Флейта-позвоночник» *Маяковский В. В.* 708
«Фонарики» *Мятлев И.* 680
- «Хаджи-Тархан» *Хлебников В.* 193, 194
«Хитопадеш» 345
«Ходит ветер избочась...» *Случевский К. К.* 128
«Холмы» *Бродский И. А.* 738
«Хулиган» *Элиаде М.* 553
- «Царь Эдип» *Софокл* 114, 121
«Цветы зла» *Бодлер Ш.* 514
«Цирк» (фильм) *Чарли Чаплин* 759
«Цыганская венгерка» *Григорьев А.* 678
«Цыганская страсть разлуки» *Цветаева М. И.* 678
- «Часослов» *Рильке Р.-М.* 186
«Части тела» *Федр* 81
«Чевенгур» *Платонов А.* 550
«Человек» *Маяковский В. В.* 559, 568, 652, 678, 682, 708, 723
«Черный ворон в сумраке снежном...» *Блок А. А.* 642
«Четвертая книга царств» 267
«Читралакшана», трактат 368, 377
«Чума» *Камю А.* 265
«Чуть мерцает призрачная сцена...» *Мандельштам О. Э.* 635, 636
- «Шаги» («Les pas») *Валери П.* 574
«Шаги командора» *Блок А. А.* 631, 635—637, 642—644, 646—649, 651, 716, 720
«Шагреновые переплетения» *Гумилев Н.* 753
«Шаддантаджтака» 395
«Шакраджатака» 403
«Шарабхаджатака» 403
«Шатапатхбрахмана» 353
«Шекспир и Крэг» *Бачелис Т. И.* 456
«Шепот. Робкое дыханье...» *Блок А. А.* 642
«Ши цзин» («Книга песен») 233
«Шикшадхарма» 414
«Шилаварга» 398
«Шкатулка» *Плавт* 154
«Шлейф, забрызганный звездами...» *Блок А. А.* 635
«Шоах» *Ленцман* 522
«Шорох акации» *Бродский И. А.* 733, 734
«Шраманаварга» 398
«Шу цзин» («Книга истории») 233
- «Эклоги» *Бродский И. А.* 734
«Элегия (До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...)» *Бродский И. А.* 735
«Элегия (Прошло что-то около года. Я вернулся на место битвы...)» *Бродский И. А.* 734
«Эликсир Сатаны» *Гофман Э. Т. А.* 37

- «Энума Элиш» («Когда вверху», «Enuma Eliš») 71, 229, 251, 252
«Эпос о Гильгамеше» *Мартину* 237
«Эпос о Гильгамеше», *спектакль* 237, 243
Эпос о Гильгамеше 229, 237
Эпос о Тешшупе 289
«Это утро, радость эта — это все весна» *Фет А. А.* 642
«Эхо другой тишины» *Пастернак Б. Л.* 214
- «Я видел горные хребты...» *Лермонтов М. Ю.* 658
«Я входил вместо дикого зверя в клетку...» *Бродский И. А.* 745
«Я гашу заветные свечи...» *Ахматова А. А.* 649
«Я живу на важных огородах...» *Мандельштам О.* 637
«Я люблю его жарко...» *Фет А. А.* 196
«Я люблю многое, близкое к сердцу...» *Фет А. А.* 465
«Я распугивал ящериц в зарослях чаппорала...» *Бродский И. А.* 735
«Яджурведа» 605
«Ямбы» *Блок А. А.* 129, 741, 765
- «150 000 000» *Маяковский В. В.* 691, 710
«1984 год» *Оруэлл Д.* 537
- «A Feather» *John Donne* 479, 481
«A Hymn to Christ, at the Author's last Going to Germany» *John Donne* 474, 478
«A Nocturnall Upon S. Lucies Day, Being the Shortest Day» *John Donne* 478
«A Valediction: Forbidding Mourning» *John Donne* 479
«Absage» *Бобровский И.* 525
«Absolom, absolom» *Фолкнер У.* 563
«Air and Angels» *John Donne* 478, 479
- «Ballade des temps jadis» *Вийон Ф.* 453
«Break of Day» *John Donne* 479, 480
«Buile Suibne» *Йейтс У. Б.* 454
- «Canthcharpat Serda» 454
- «Das Dorf Tolmingkehmen» *Бобровский И.* 527
«De Profundis» *О. Уайльд* 459
«Der Magnetiseur» *Э. Т. А. Гофман* 37
- «Elementargeist» *Э. Т. А. Гофман* 37
- «Finnegan's Wake» *см. «Поминки по Финнигану»*
- «Gedenkblatt» *Бобровский И.* 529
- «Holly sonets» *см. «Священные сонеты»*
- «I hear an army charging upon the land...» *Джойс Д.* 454
- «Juan in America» *Линклатер* 648

- «Le Chanson du mal-aimé» *Аполлинер Г.* 560, 652
«Le debat du coeur et du corps de Francois Villon» 75
«Le diable amoureux» *Казот Ж.* 34
«Lieder der Takissonen (Preußen 1240)» *Бобровский И.* 525
«Love's Usury» *John Donn* 478, 480
- «Negative Love» *John Donn* 480
«Neue Gedichte» *Rilke R.-M.* 510, 511
- «O triste, triste etait mon âme...» *П. Верлен* 75
«Ode sur la Paix» см. «Ода на мир»
- «Pia Hilaria variaque carmina» *Angelin Gazet* 474
«Pylon» *Фолкнер У.* 511
- «The Lake of Innisfree» *Йейтс У. Б.* 454
«The Litanie» см. «Литания»
- «Salut au Monde» *Уитмен П.* 207
«Schneebett» *Целан П.* 586
«Songs and Sonets» см. «Песни и сонеты»
«Sound and Fury» *Фолкнер У.* 563
- «The Anniversarie» *John Donn* 479
«The Good-Morrow» *John Donn* 475
- «Über das Marionettentheater» (эссе) *Kleist H.* 463
- «Ystoria Tristan» 454

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрации к статье «О принципах и методах реконструкции не дошедшего до нас произведения ("Влюбленный бес" Пушкина)»

1. Пушкин. Мефистофель	16
2. Пушкин. Сцена оргии.....	23
3. Пушкин. Портрет женщины (предположительно Собаньской)	23
4. Пушкин. Портрет сидящего беса	25
5. Пушкин. Бал у сатаны	25
6. Пушкин. Голова (сатаны?) с дымом, пышущим из ноздрей.....	26
7. Пушкин. Рисунок с изображениями бесов.....	26
8. Пушкин. Изображения бесов.....	27
9. Маленький скелет. Иллюстрация Пушкина к «Гробовщику»	30
10. Иллюстрация Пушкина к «Гробовщику». Похоронная процессия и поминальные дроги с бесом-возницей	31
11. Пушкин. Возница.....	31
12. Пушкин. Бес в позе, сходной с позой возницы.....	32
13. Пушкин. Рисунки бесов	33
14. Гравюра Казота.....	36
15. Рисунок Пушкина.....	36
16. Казот. Иллюстрация к «Влюбленному бесу».....	37
17. Казот. Иллюстрация к «Влюбленному бесу». Бес в виде верблюжьей головы	37
18. Пушкин. Закревская	42
19. Пушкин. Предполагаемый портрет Т. Балша с женой (или дочерью?).....	47
20. Пушкин. Предполагаемый портрет Т. Балша	47
21. Пушкин. Черти в аду и повешенный	50
22. Пушкин. Деталь	51
23. Пушкин. Влюбленный бес	52

Иллюстрации к статье «Хеттская и хурритская литература»

1. Бог-вонн. Рельеф у царских ворот в Богазкёе. Известняк. XIV в. до н. э. Анкара. Археологический музей.....	272
2. Царь Катувас. Рельеф из Каркемиша. Базальт. 850—700 гг. до н. э. Анкара. Археологический музей.....	280
3. Царь Аррас с сыном Каманасом. Рельеф из Каркемиша. Базальт. 850—700 гг. до н. э. Анкара. Археологический музей.....	285

Иллюстрация к статье**«Памятники тохароязычной письменности и тохарская литература»**

1. Тохарский В документ на бумаге из монастыря в Куче (VII в. н. э.).
Собрание рукописей ЛО ИВАН, коллекция М. М. Березовского.
Опубликован впервые в первом издании настоящей работы 405

Вячеслав Всеволодович Иванов

**ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО СЕМИОТИКЕ И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**

Том III

**Сравнительное литературоведение
Всемирная литература
Стихovedение**

Издатель А. Кошелев

Корректор О. Трефилова, О. Заикина

Художник-консультант Л. М. Панфилова

Подписано в печать 02.12.2003. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Times».
Усл. п. л. 65,79. Заказ № 321

Издательство «Языки славянской культуры».
Лицензия ЛР № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: lrc-kozirov@mtu-net.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ
<http://www.lrc-press.ru>,
<http://www.lrc-milk.narod.ru>

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ГП «Облиздат», 248640 Калуга, пл. Старый торг, 5

•

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшкин Павел Юрьевич (с 10 до 17 ч.),
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

**Foreign customers may order this edition
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).**